PY 584

SUMAR 5-6

TEATRUL AZI

ANTITEZE: Dumitru Solomon, **Nu avem nevoie de teatru!, p.2** ● SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL: Ileana Popovici, **Invitație la castel, p.4** ● CE (MAI) E DE FĂCUT?: Ștefan Cazimir, **Î din A? - Ba!, p.6** ● Luminița Varlam, **Actorului i se refuză oglinda, p.7** ● IDEI: Peter Brook, **Realismul shakespearean, p.9** ● DIALOG: Radu Dinulescu, **Cel mai important e pariul cu tine însuți** (interviu de Victor Parhon), **p.10** ● CRONICA: **Avram Iancu** de Lucian Blaga (Victor Parhon), **p.14**; **Teatrul în vremea lui Nero și Seneca** de Eduard Radzinsky (Ileana Berlogea și Cristina Dumitrescu) la Teatrul Național din București; **Cei din urmă** de Maxim Gorki la Academia de Teatru și Film (Irina Coroiu), **p.18**; **Insula** de Gellu Naum la Teatrul "Luceafărul" din Iași (Ștefan Oprea), **p.19**; **Salomeea** de Oscar Wilde la Teatrul Dramatic din Galați (Ileana Berlogea), **p.20**; **Havel Story** de Václav Havel la Teatrul Dramatic din Baia Mare (Dan Predescu, Victor Parhon), **p.23**; **Angajare de clovn** de Matei Vișniec la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași (Ștefan Oprea), **p.24**; **O dragoste de milioane** de Claude Magnier la Teatrul Național din Tîrgu Mureș (Victor Parhon), **p.25** ● TELETEATRU: Miruna Runcan, **Între Guldenburg și Dallas**, cu escală la Paris, **p.26** ● OGLINZI PARALELE: Marian Popescu, **Teatrul și omul de pe stradă, p.27** ● CU OCHIUL LIBER: Adriana Bittel, **O televiziune de nota 7?, p.28** ● DOCUMENT: Ionuț Niculescu, **Tudor Vianu și cazul dramei "Despot Vodă", p.29 ; Tudor Mușatescu - inedit, p.30**; Alexandru Tatos, **Fragmente de jurnal (II), p.30** ● ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de Valeriu Moisescu, **p.34** ● CIVILIZAȚIA IMAGINII: arh. Codruța de Hillerin, **Va învia spiritul ludic al bucureșteanului?, p.36**; Sergiu Anghel, **Introducere în kinetografie sau Pledoarie pentru "alfabetizarea" artei coregrafice românești, p.38;** Bedros Horasangian, **Anul 1991 - Marea expoziție Mozart, p.41** ● Nicoleta Toia, **Jurnal Basarabean, p.42** ● DECUPAJE de Marian Popescu, **p.44** ● COUPÉ, **p.46** ● "UNDE FUGIM DE ACASĂ, **p.49** ● AVANSCENA: **Gardienii** de Peter Dehler, **p.50** ● SCENA LUMII: Cristina Dumitrescu, **Exerciții de digitație, p.56**; Margareta Bărbuță: **Italia - un muzeu de revoluții ratate, p.57**; Marian Popescu, **Spicul de grîu și maladiile spiritului, p.58**; Boris Zolotuhin, **Dramaturgia faptului, p.58**; F. Murray Abraham, **Să te simți minunat, p.60** ● PRIMIM LA REDACȚIE, **p.61**

teatrul azi

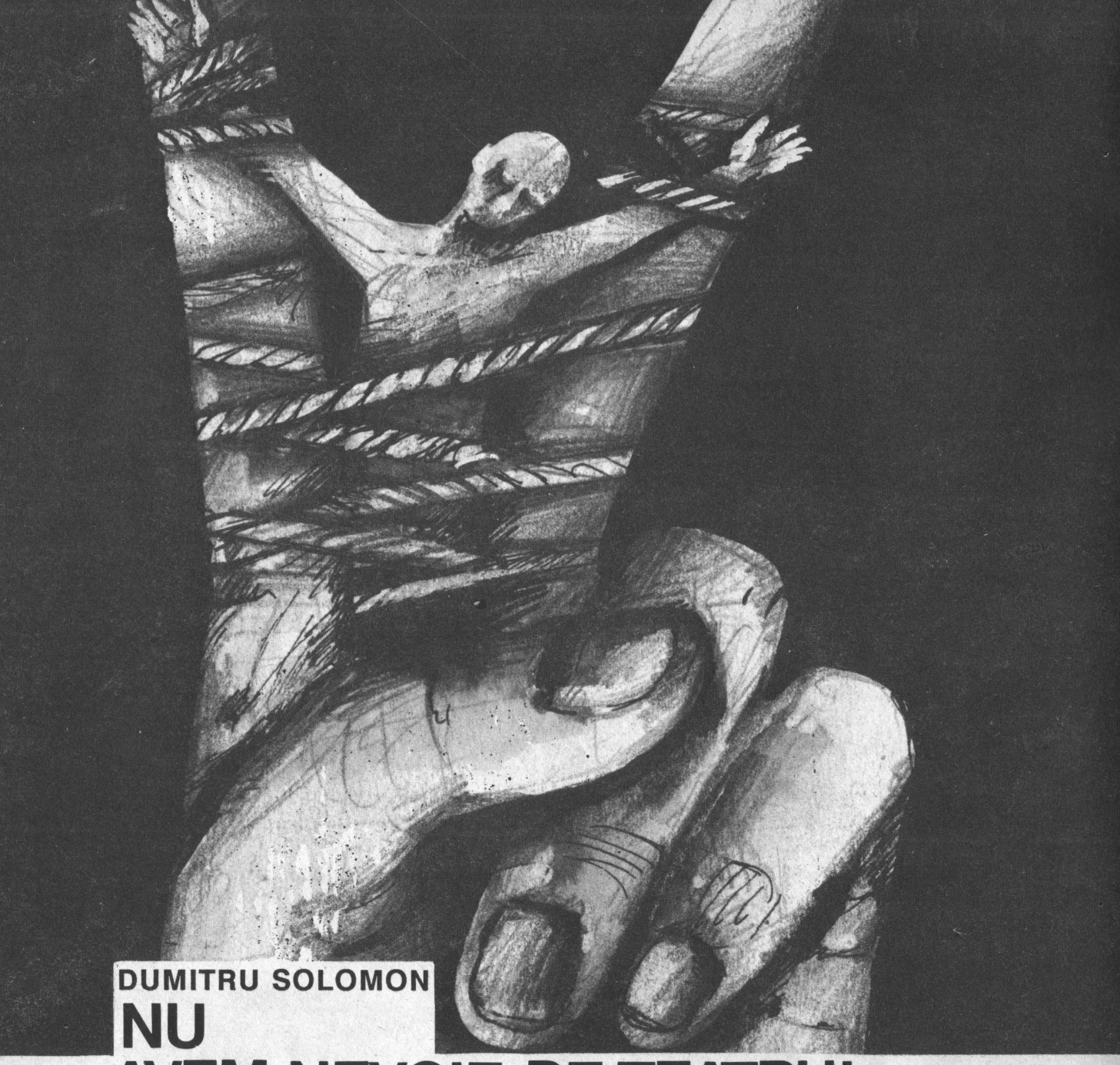
coperta I: Andrei Șerban
foto: aurel gârbovu
coperta IV: Mariana Mihuț în «Merlin»
de Tankred Dorst la Teatrul «Bulandra»,
regia — Cătălina Buzoianu foto: aurel gârbovu

18.146

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

P IA

5-6 /91



DUMITRU SOLOMON

NU AVEM NEVOIE DE TEATRU!

ANTITEZE

Incitaţi de titlul (adoptiv) al piesei canadiene Cine are nevoie de teatru? de Timberlake Wertenbaker, jucată la Teatrul Naţional, dar şi de ceaţa care învăluie cumva teatrul românesc şi soarta sa, presa, televiziunea, regizorii, actorii, dramaturgii, teatrologii şi persoanele civile îşi pun din ce în ce mai des întrebarea: Cine are nevoie de teatru? Sau, mai simplu, mai direct şi, ca atare, mai alarmant, ca în emisiunea "Veniţi cu noi pe programul 2": Avem nevoie de teatru? Pentru cei mai mulţi întrebarea e strict retorică, încorporînd adică şi răspunsul: Păi bineînţeles că avem nevoie de teatru! Drept care şi răspunsurile sună limpede, simplu, direct şi încurajator, adică aşa cum rezultă ele din întrebare: Păi, bineînţeles.

Eu aş fi mai puţin hotărît şi m-aş opri la păi.

Păi... să vedem. Chiar avem nevoie de teatru? Chiar nu putem trăi fără teatru? Dacă e să ne scuturăm de prejudecăţi, dacă e să fim raţionali şi pragmatici, cum de altminteri începem să devenim păşind împleticit spre societatea pieţii libere, avem nevoie de cu totul altceva decît de teatru: de aer, de apă, de hrană, de democraţie, de materii prime, de investiţii, de benzină, de capital, de un guvern puternic, de o opoziţie puternică, de privatizare, de ajutoare, de linişte, de muncă, de bani, de Europa, de Asia, de America

Latină, de Constituţie, de Poliţie, de SRI, de blugi... Soacră-mea, care mă cenzurează discret, mă roagă să adaug: de zahăr, de ulei (cu gingăşia insinuantă cu care Tamara Dobrin ne ruga să mai adăugăm pieselor cîte un personaj- două, dar neapărat pozitive).

Este adevărat, a spus Shakespeare, printr-un purtător al său de cuvînt, cel mai inspirat dintre toţi, că rostul teatrului e să-i ţină lumii oglinda în faţă. Dar la fel de adevărat este că în vremea lui Shakespeare nu existau nici televiziune şi nici două mii de ziare la douăzeci de milioane de locuitori. Acum are, slavă Domnului, cine să-i ţină lumii oglinda în faţă! Şi, la urma urmei, poate că e mai bine, azi, fără oglindă, ca să nu ştim cum arătăm şi ca nu cumva să ni se facă silă de noi înşine.

Metafora oglinzii este aceea a revelatorului moral pe care teatrul, între altele, îl pune la dispoziţia societăţii. Semnul oglinzii rămîne, înainte de toate, un semn moral. Dar pentru corecţiunea noastră morală dispunem de atîtea alte mijloace (religie, norme, legi, pedepse, familie, şcoli, instituţii de represiune, închisori, asociaţii, predicatori, agenţi de circulaţie etc.), încît, fie şi numai din cauza multitudinii şi diversităţii lor, teatrul devine superfluu.

Am scăpat de educaţia prin şedinţă şi răsuflăm uşuraţi; tot aşa răsuflăm uşuraţi şi pentru a fi scăpat de educaţia prin teatru.

Dimensiune culturală? Dar cultura în zilele noastre caută să-şi aproprieze sfera ştiinţelor exacte, să-şi găsească echilibru şi stabilitate prin matematizare şi computerizare. Mă-ndoiesc sincer că unui strălucit matematician, biolog sau fizician i se poate imputa o insuficienţă culturală pentru aceea de a nu fi frecventat artele în general şi teatrul în special.

Cît despre semnalul politic al teatrului...Mi se pare de prisos a mai spune că, între atîtea semnale politice asaltîndu-ne din toate direcţiile, ca focurile încrucişate ale unor arme mînuite mai mult sau mai puţin dibaci, ar mai avea vreun rost sau vreo eficienţă semnalul politic al teatrului. Am ajuns nişte ţinte atît de găurite încît mă şi mir că mai stăm în picioare. De unde puterea de a muri în fiecare zi pentru o cauză; sau de cîteva ori pe zi pentru cauze diferite?

Fireşte, acestea toate ar constitui partea neplăcută a lucrurilor. Dar teatrul are şi o parte plăcută: jocul, desfătarea. Îmi vine să rîd. Dar există oare azi, pentru român, plăceri mai mari decît să găsească portocale sau brînză la prăvălie, decît să asiste la spectacolul parlamentar sau să privească prostit, hipnotizat în piscina familiei Ewing? Poate plăcerea de a străbate noaptea străzile întunecate ale oraşului de dragul lui Cehov?

Nu, mi se pare evident, nu avem nevoie de teatrul

Şi totuşi mă oprisem la păi ... Păi dacă nu avem nevoie de teatru, căci, o ştim, teatrul, ca orice artă, nu e o necesitate (vitală), se poate trăi şi fără, unii au trăit o viaţă întreagă fără, de ce , nefiind nevoie de el, teatrul există totuşi, şi rezistă, de mii de ani este o prezenţă în viaţa socială, mai veche decît cibernetica şi televiziunea, şi chiar decît poliţia? Probabil că avem nevoie şi de lucruri de care nu avem nevoie.

Probabil că fără oglinda aceea pe care teatrul i-o ţine lumii în faţă ar fi să ne socotim perfecţi şi am ajunge să perfecţionăm doar împrejurul fiinţei noastre, dar nu şi lăuntrul ei. Nici animalul, nici robotul n-au nevoie de oglindă, întrucît şi unul şi altul sînt perfecţi, fiecare în felul său, nefiind apţi de progres interior. Probabil că structura morală a individului şi structura morală a societăţii pot fi îmbunătăţite prin religie, legi şi pedepse, dar toate acestea acţionează prin constrîngere şi nu prin destindere, iar constrîngerea poate naşte în cel mai bun caz mecanisme perfecte, nu însă şi opţiuni etice. Oglinda, în accepţia filosofilor antici, este cunoaştere de sine, ceea ce înseamnă, totodată, păstrare şi negare. Păstrare a frumosului şi negare a urîtului. Cu alte cuvinte, îndreptare (prin căutarea virtuţii şi refuzul viciului).

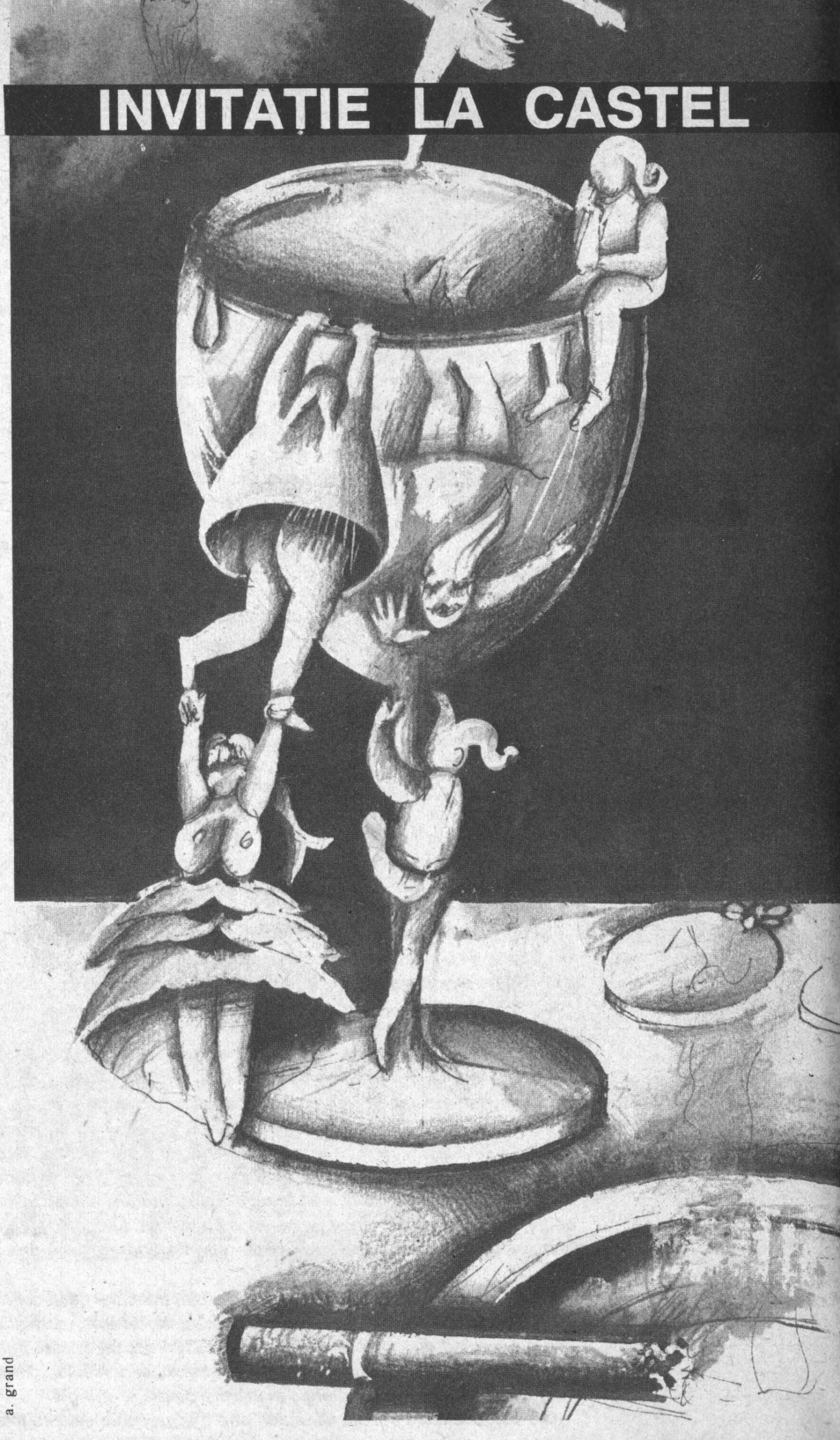
Cît priveşte semnalul cultural sau cel politic, întocmai ca şi cel moral, ele nu ajung la noi pure, adică în stare brută, ca în cazul ştiinţelor exacte, normativelor sau doctrinelor, ci corupte, venind din adîncul oglinzii, adică din procesul în care reflectarea se transformă în reflecţie, imaginea rece în imagine vie, abstractul în particular, gîndirea în vorbire, spaima în strigăt, duioşia în şoaptă, energia în stare şi starea în energie.

Dar toate acestea trebuie să treacă prin plăcere, care este cu totul altceva decît imaginea portocalei sau brînzei din galantar sau rumegarea unui dialog parlamentar sau a unui meci de fotbal. E plăcerea devenirii.

Dacă zece milioane de oameni, mai mult, dacă patru miliarde de oameni nu au nevoie de teatru, există şi vor exista întotdeauna cîteva mii sau cîteva sute care pur şi simplu nu pot trăi fără teatru. Aşadar, întrebarea care se pune nu este în nici un caz: Avem nevoie de teatru?, ci aceea pusă de Andrei Şerban prin titlul modificat al piesei canadiene: Cine are nevoie de teatru? La această întrebare cîteva sute sau cîteva mii pot răspunde simplu, fără nici o demonstraţie plicticoasă de felul celei de mai sus: noi.

DUMITRU SOLOMON

INVITAȚIE LA CASTEL



a. grand

Privit de la o distanță convenabilă, vîrtejul de comunicate confuze, precizări eronate, luări de poziție ferme și comentarii patetice stîrnit de vizita unui grup de actori la Palatul Cotroceni ne apare mai degrabă ca o furtună într-un pahar cu apă. Un comentariu în plus, într-o revistă care are handicapul unui relativ îndelungat ciclu tipografic, nu și-ar mai avea, așadar, rostul, dacă apa, banala apă chioară, apă-n piuă, n-ar avea proprietatea specială de a reproduce, fie și într-o picătură, darămite într-un pahar, compoziția oceanului din care a fost scoasă. Într-un cuvînt, sub lentila microscopului aflăm în orice picătură un univers în clocot.

Dar ce anume a provocat furtuna? La urma urmei, dacă un grup de persoane, constituit ca atare - în speță, un grup actoricesc preponderent feminin - dorește să se întîlnească cu președintele țării și îi cere, în acest scop, o audiență, nimeni n-ar avea nimic de zis (deși gestul în sine aduce a reminiscență din vremuri nu prea îndepărtate, cînd se mergea la șeful statului ducîndu-i- se plocon "expresia celor mai alese sentimente" spre a se obține în schimb un privilegiu concret). Viceversa, dacă președintele dorește să stea de vorbă și cu personalități artistice, în cadrul unei acțiuni programatice de prospectare a diferitelor domenii, e dreptul său s-o facă; în acest din urmă caz, el poate ori să-și aleagă interlocutorii, dînd girul său acestei alegeri, ori să ceară breslei să-și delege purtători de cuvînt. Întîlnirea de la Cotroceni a nemulțumit atîta lume fiindcă nu s-a încadrat în nici una dintre aceste situații limpezi: actorii nu s-au dus acolo nici din proprie inițiativă, nici în calitate de reprezentanți autorizați; cît despre ipoteza că ar fi fost invitații personali ai președintelui - cunoscut ca avizat amator de teatru, în contrast cu predecesorul său, total opac la farmecele acestei arte -, ea se exclude prin simpla lectură a listei oaspeților, alăturînd derutant vedete populare, frumoase foste speranțe și rostitori de versuri. Nu cred de cuviință să preiau din presă speculațiile cu privire la prezumtivul autor al acestei memorabile gafe; mai puțin interesează aici **cine** și-a arogat dreptul de a semăna confuzia și discordia într-o lume emoțional atît de instabilă cum e lumea scenei, construită din materialul cel mai inflamabil: orgoliul. Interesează doar că "selecția" a nesocotit firescul **criteriu al valorii** - singurul incontestabil în orice meserie, și mai abitir într-una artistică - operînd din unghiul **mentalității de curte**; în consecință, au fost excluse "vîrfurile", personalitățile accentuate, nonconformiste, care în focul unei discuții libere, **sincere** și **serioase** pe tema scumpă inimii lor: **soarta teatrului în România postrevoluționară**, ar fi putut rosti spontan vreun cuvînt în stare să zgîrie urechi mai sensibile și să tulbure armonia dulceagă a unei conversații de salon. Dintotdeauna, la castele, au fost poftite de preferință persoane cu purtări previzibile și convenabile... Micul "scandal" iscat de această stupidă sfidare la adresa aristocrației de drept a actorimii române dovedește, dacă mai era nevoie, cît de contraproductive sînt, în fond, asemenea calcule. Probabil că, într-o bună zi, sătul de a se vedea pus în situații false, președintele Iliescu însuși va întoarce un chip mai puțin zîmbitor către tagma de..."yes-men și sicofanți", mereu grijulii să-i asigure "liniștea",fără să le

pese că astfel bruiază în chip sistematic comunicarea, atîta cîtă este, între Putere şi intelectualitate; pînă atunci, însă, după actori şi scriitori, cine urmează? Pictorii?

Nu era de ajuns că a fost cum a fost, s-au mai adăugat şi formulările nefericite ("un grup reprezentativ", "Uniunea Naţională a Oamenilor de Teatru") din comunicatul de presă (Rompres? Cancelaria preşedinţiei?). Oricum, televiziunea nu putea rata ocazia de a turna gaz peste foc, "decalibrînd" informaţia prin accente tendenţios plasate, potrivit unei practici care iese din faza diletantismului spre a deveni stil. În România, anecdoticul primează! obişnuia să spună un mare gazetar, demult dus dintre cei vii. Să scoatem deci în prim-plan, ca element de senzaţional, penibila "reclamaţie" împotriva lui Andrei Şerban. Iat-o, în floare, şcoala pseudotransparenţei. Cu atît mai bine dacă secvenţele alese rimează cu ţelurile cine ştie cărei politichii de culise.

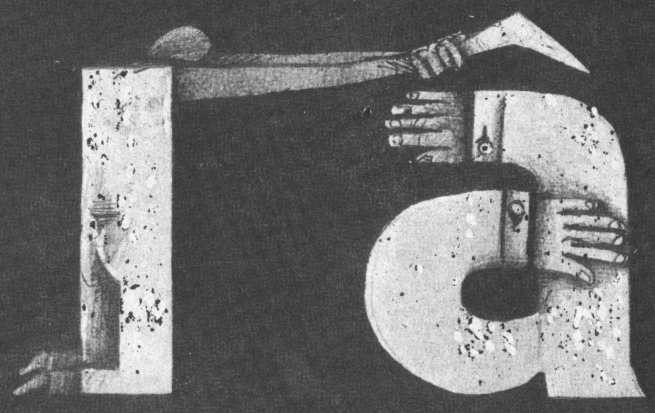
Cu aceasta, însă, abia ajungem la fondul chestiunii. Am glumit cît am glumit pe seama unor aşa-zişi politicieni care, ca Monsieur Jourdain, făceau teatru fără să ştie; iată că, de data asta, **voit sau nu**, nişte artişti se pomenesc jucînd (cum li se cîntă?) în spectacolul politicii. E oare atît de inocentă flecăreala unor Rosenkranz şi Guildenstern, pe sub bolţile de la Elsinore, în vreme ce se pune la cale exilarea lui Hamlet? Un duh rău a picurat în "paharul" nostru o licoare teribil de amară, stricînd tot gustul apei: ruşinea. Drept e că înţelepciunea şi simţul moral nu sînt neapărat direct proporţionale nici cu talentul, nici cu vîrsta. Dar ce alarmantă imaturitate, ce stranie abdicare de la etica profesiei, ce lipsă de instinct artistic viu sau ce complex de frustrare poate determina nişte actori să se dezică de fundamentala solidaritate de echipă, să renege caracterul sacru al actului de creaţie autentic, să se plaseze (din vanitate rănită? din invidie? din meschinărie? din funciară mediocritate? din inconştienţă?) în trena celor mai retrograde tendinţe din societate? Degeaba culpabilizări tîrzii: trezindu-se pe nepusă masă într-o împrejurare pentru care erau evident nepregătiţi şi în care esenţială era conştiinţa demnităţii omeneşti şi intelectuale, unii au profitat de ocazie ca să-şi spună măruntul of, alţii au vorbit fără să gîndească, iar cine ar fi trebuit să-şi facă auzit glasul a cam tăcut. Asta- i trupa, cu asta defilăm... la să ne dezmeticim niţel: nu cerem imaginaţiei să ne proiecteze prea departe, să zicem la Casa Albă, unde să asistăm la un improbabil dialog între preşedintele Bush şi Jane Fonda (oare despre ce ar vorbi ei?), ne mulţumim cu un flash, colea, peste gard, la Kremlin, unde destule seamănă cu ceea ce-i pe la noi pe-acasă; ni-l putem uşor închipui pe surîzătorul Mr. Gorby primindu-i protocolar pe cei de la Taganka, dar aici filmul se rupe, mi-e peste putinţă să "văd" vreun actor de acolo înaintînd plîngere la împărăţie împotriva lui Liubimov fiindcă acesta, întors din exil, nu l-a luat în distribuţie!

Acestea fiind zise, să nu dramatizăm mai mult decît încape. Prostia s-a consumat şi a provocat, slavă Domnului, o salubră reacţie. Să ne fie învăţătură de minte: în lumea noastră artificializată de tensiuni, fiecare gest, fiecare cuvînt, ba chiar şi tăcerea se încarcă de consecinţe. Nu sîntem copii. Trebuie să fim în stare să le prevedem şi să ne asumăm răspunderea lor.

ILEANA POPOVICI

CE (MAI) E DE FĂCUT?

Î DIN A? - BA!



Printr-o scrisoare adresată recent Preşedinţiei, Parlamentului şi Guvernului, domnul Mihai Drăgănescu a solicitat ca Academia Română, "în concordanţă cu statutul său, să fie împuternicită să stabilească unele îndreptări ale ortografiei limbii române". Nu cunosc statutul Academiei Române, dar nu-mi pot imagina că el prevede o triplă subordonare a instituţiei! Se zice despre mielul blînd că suge la două oi. Vrea Academia să-l întreacă? Aflăm de altfel, chiar din scrisoare, că reforma ortografică din 1953 s-a făcut printr-o hotărîre a Consiliului de Miniştri. Dacă aşa stau lucrurile, este clar că Preşedinţia şi Parlamentul nu dispun în speţă de vocaţie succesorală.

Trec la aspectul lingvistic al chestiunii, adică la aşa-numitele "îndreptări ale ortografiei" (sintagmă pleonastică pentru cei care mai ştiu că "ortografie" înseamnă "dreaptă scriere"). Două pagini şi jumătate ale raportului Drăgănescu, prezentat Academiei în adunarea generală de la 31 ianuarie, reproduc argumentele introducerii Micului dicţionar ortografic din 1953, tributare de bună seamă limbajului vremii, socotind că demonstrează astfel lipsa de validitate a normelor repuse în discuţie. Procedeul echivalează cu strămutarea dezbaterii pe un teren exterior ştiinţei. Ce ar fi dacă, lăsîndu-ne contaminaţi de acest mod de gîndire, am repudia polimerizarea stereospecifică a izoprenului, întrucît savantei care a promovat procedeul i-a scăzut între timp reputaţia? În cuprinsul aceluiaşi raport, preşedintele înaltului for ştiinţific ne informează asupra unei anchete pe care a întreprins-o (era cît pe ce să zic: a lansat-o): "De cîtva timp întreb colegi membri ai Academiei Române, oameni de cultură, de ştiinţă, lingvişti, muncitori care au vîrsta sau cultura necesară pentru a aprecia diferenţa între â şi î, (...) în cele mai multe cazuri ideea revenirii la â, conform regulilor simple ale ortografiei din 1932, fiind primită cu plăcere şi interes, ca să nu spun chiar cu entuziasm". Evident, nimeni nu s-a îndurat să-i refuze domnului Mihai Drăgănescu un răspuns încurajator, cu atît mai necesar omului de ştiinţă care se lansa - aici cuvîntul devine obligatoriu - într-un domeniu străin specialităţii lui. Mă grăbesc, spre a nu fi acuzat de părtinire, să recunosc raportului său un merit care-i răscumpără toate neajunsurile: faptul de a fi citat opiniile despre ortografie ale lui N. Iorga. "Ortografia - spunea marele savant în 1932 - este o chestiune de obişnuinţă.(...) Cu â din a scriu astăzi toţi şcolarii, toţi profesorii secundari, toţi tipografii, toate ziarele şi toţi străinii care au învăţat româneşte. În orice ortografie nu totul este logic, ci mai totul este convenţie. A crea acum noi convenţii destrămînd vechi obişnuinţe nu este bine şi nici nu se poate." Extrasul funcţionează ca un bumerang împotriva raportului care îl conţine. Să recitim cuvintele lui Iorga din perspectiva zilei de faţă: "Cu î din i scriu astăzi toţi şcolarii, toţi profesorii secundari, toţi tipografii, toate ziarele şi toţi străinii care au învăţat româneşte.(...) A crea acum noi convenţii destrămînd vechi obişnuinţe nu este bine şi nici nu se poate." Cred că, dincolo de asta, nu mai trebuie adăugat nimic. Şansele restaurării lui â din a sînt egale cu acelea ale restaurării monarhiei.

ŞTEFAN CAZIMIR

NOTĂ

Prietenul meu, profesorul universitar Ştefan Cazimir, unul dintre cei mai avizaţi comentatori ai operei lui Caragiale, poet talentat şi om de spirit, deputat în Parlamentul României, este antimonarhist. Revista "Teatrul azi" nu este nici monarhistă, nici antimonarhistă. Este pur şi simplu o revistă de teatru. Prin urmare, dacă sîntem de acord să punem în discuţie şansele restaurării lui â din a, nu ne vom pronunţa în legătură cu şansele restaurării monarhiei. Dacă, aşadar, vreunul din colaboratorii noştri doreşte să-şi spună părerea asupra chestiunii ortografice în discuţie, îi punem la dispoziţie paginile revistei.

DUMITRU SOLOMON

ACTORULUI I SE REFUZĂ OGLINDA

Actorul este un cumul de mituri. Lumea toată încape în putința lui de a-i întoarce lumii fața ei cunoscută, dar mai cu seamă imaginea pe care ea nu o știe despre sine. În lumea la care gîndim încap timpul și timpurile, spațiul și spațiile, oamenii și omul. Printre ele, abilă și insidioasă, se topește într-o pastă liantă, uluitoare și cu precădere necesară, RELAȚIA. Să extragem din această categorie - evident - universală, un colț moale și savuros pe care să-l cercetăm sub autointerdicția de a-l "afla" pînă la capăt. Ar fi - de altfel - imposibil, din pricina numărului mic de invariante pe care l-am avea la dispoziție pe parcursul analizei. Ne întrebăm - deci - ce se întîmplă cu actorul în relație cu imaginea lui despre sine.

Actorul în relația sa cu textul piesei, sau cu scena ca spațiu de joc și ca unitate de măsură a magiei actului teatral, cu ideea de decor și cu distorsiunea imagistică a realizării lui concrete, cu muzica modelatoare - cel mai onest element ambiental - actorul în relație cu întregul grup de creatori ai spectacolului, face sau ar face obiectul unor investigații din fericire inepuizabile, care nu anulează disponibilitatea unei veșnice receptări genuine. Cu minimă întîrziere schimbăm starea de cumințenie a spectatorului abia ieșit de la teatru, pe savoarea cruzimii cu care se pătrunde în laboratorul de disecție, unde mijloacele ne stau la îndemînă în scopul de a efectua, în cel mai "științific" mod cu putință, analiza.

Teatrul - deci -, în relație cu lumea, vehiculează două variante de imagine, adică "oglinda", în care spectatorul, cu întregul său areal existențial, se recunoaște, și ipostaza "revelație", care are de fapt valoarea unei propuneri. Cea de-a doua este pe cît de importantă, pe atît de inconfortabilă, pentru că, orice s-ar spune, mulțumiți sau nemulțumiți de ceea ce ne comunică oglinda, ne-am obișnuit cu binele și cu răul, cu frumosul și cu urîtul pe care le găsim împreună cu noi acolo, de unde nu lipsește decît sufletul. Ne-am asumat pe noi înșine, vrînd-nevrînd, într-un ineluctabil proces masochist prin care nu facem altceva decît să privim, să constatăm și eventual să mințim puțin mutînd o șuviță de păr de pe stînga pe dreapta sau albăstrind pleoapa unui ochi căprui spre a ne oferi astfel iluzia irisului visat.

Mai greu este de suportat <u>să ți se spună</u> cum ești sau, mai frumos chiar, <u>să ți se propună</u> cum ești după ce tocmai te-ai întors din oglindă.

Actorul este victima superioară a unei stranii frustrări. El nu își poate vedea niciodată spectacolul în care joacă, cum nu se poate vedea niciodată pe sine în spectacol. Unica sa oglindă sînt spectatorii, care, în cadrul binecunoscutei lor relații de feedback perpetuu cu scena, stabilesc împreună cu evenimentul artistic un sistem de maximă capacitate funcțională, potențat în diverse "puncte" de subsisteme de-a dreptul explozive, asupra cărora ar merita concentrată atenția.

Oglinda nu poate fi niciodată componenta unui sistem, căci infatuarea de a fi singurul obiect din lume care-l preia și-l redă pe om sieși nemediat și cu maximă fidelitate i-a răpit acesteia capacitatea de replică, reacție, participare sau interpretare. Ea își trăiește mortificarea cu obrăznicie inconștientă, precum o prințesă proastă și frumoasă a tuturor vremurilor, rămasă într-un basm monden dar para-lumesc.A nu putea face parte dintr-un sistem rămîne o pedeapsă suficientă pentru meritoria trufie a oglinzii de care avem atîta nevoie.

Actorul își preia imaginea din public tot așa cum NARCIS și-a deslușit-o într-un spațiu unduios și blînd accidentat, eterogen chiar dacă feeric populat,oscilînd în plus în jocul de umbre și lumini printre care respirațiile neștiute au hrănit-o pe a sa. De cine oare s-a îndrăgostit NARCIS?!... A ști că nu te poți vedea niciodată cu adevărat poate fi drama asumată a ființei superioare care se sacrifică pe sine unui șir infinit de clipe ce-i oferă ca unică răsplată NECUNOSCUTUL. Evident, el poate fi atroce sau sublim, dar niciodată cert!

Interpretul ia cunoștință de textul piesei, participă disciplinat, chiar conștiincios la repetițiile-lectură, unde află tot mai în detaliu cine va fi el de data aceasta. Urmează apoi să afle ce va trebui să facă el cu sine, el în relație cu ființele și obiectele dimprejur, el și echipa îndrumați de regizor, pentru a ajunge să fie personajul pe care-l joacă. Jocul în teatru e joc de mizã mare, dar nu de noroc. Jocul e rolul. Rolul în teatru este la fel de important ca rolul social.

Din punctul nostru de vedere însă, în cazul spectacolului, impactul fundamental este cu imaginea: cea a reprezentației ca lume integratoare complexă și cea a fiecărui element component sau participativ.

Actorul distribuit nu va putea nicicînd să recompună pentru sine vreuna dintre aceste imagini. Evident este că fotografia, filmul, caseta sau discul video alcătuiesc un alt univers, în care se pătrunde pe alte căi și cu alte mijloace, putînd totuși, la nivelul minimei rezistențe, să alcătuiască un material documentar delectabil sau util. Spectacolul nu există decît în sala de teatru, pe viu.

Imaginile spectaculare ne cotropesc în timp, ne modifică "metabolic" și, la rîndul nostru, le pedepsim inconștient convertindu-le în cine știe ce neștiute și absurde pretenții.

Într-o existență de "laborator", care ar cuprinde studiul consecvent asupra desfășurării repetițiilor, ajung să fie evidente modificări ce se operează asupra individului-actor la diferite niveluri: stare psihică generală, comportament, creșterea rezistenței fizice, disponibilitate accentuată pentru desfășurarea relațiilor de grup - fie ele însemnate pozitiv, negativ sau păstrate în modul absolut. "Starea de repetiție", cum ar putea fi numită realitatea semnalată, este valabilă în mod special din momentul în care s-a "produs" pasul pe scîndura scenei. Întîmplările inexplicabile încep să se aglomereze și, dacă nu ne-am cenzura într-o tentativă de analiză obiectivă, am avea voie să desfășurăm o întreagă gîndire "alchimică" despre imaginea procesului creator.

Sigur că a avea putința, dorința sau chiar obligația să devii deodată altcineva decît ești, să ai acces la voluptatea de a sonda în tine însuți ceea ce convertibil are să conducă la o altă biografie și, deci, diferită existență, să crezi și poate să simți alteritatea împinsă pînă la schimbare de identitate susținută în plus de o întreagă echipă de subiecți, subiecte și obiecte, ar putea fi un soi de "minune" sau măcar de bucurie care trebuie destul de scump plătită. Așa încît nu pare o imposibilitate ideea ca acest soi de orbire la care este condamnat actorul prin anularea oglinzii fidele să vină tocmai de pe la OEDIP, căci "minunea", mai degrabă decît ignorarea, poate impune o pedeapsă mitologică.

Ceea ce trăiesc ei, actorii, împreună cu scena, în cele mai insondabile abisuri ale psihicului lor, s-ar putea să fie compensația copleșitoare pentru orice formă de frustrare pe care noi o credem importantă și nedreaptă.

Cu evidență, la sfîrșit de reprezentație, actorul apare la rampă cel puțin la fel de fericit ca sala în aplauze. O cortină peste frămîntările noastre!

LUMINIȚA VARLAM

PETER BROOK

THE SHIFTING POINT

Forty years of theatrical exploration 1946-1987

IDEI

Apărută în 1988 la editura londoneză Methuen, cartea lui Peter Brook Punctul în mișcare (The Shifting Point) este o culegere de scrieri în care celebrul regizor britanic (născut în 1925) și-a expus, de-a lungul timpului, opiniile, observațiile și, mai ales, întrebările în legătură cu teatrul în general și cu lucrul său la unele spectacole (și filme) în special. Din acest volum subintitulat ,de altfel, Patruzeci de ani de explorare teatrală, 1946-1987, am extras cîteva pagini scrise la începutul anilor '60 și dedicate unei constante a creației scenice a lui Brook - dramaturgia shakespeareană. Alegerea noastră se justifică prin interesul mereu actual al acestor notații și prin dorința de a reaminti cititorilor solida temelie clasică pe care s-au dezvoltat cercetările ulterioare ale lui Brook.

PETER BROOK

REALISMUL SHAKESPEAREAN

Toată lumea are un fel de bănuială subtilă că marea artă este, de regulă, "reală", dar nimeni nu e de acord în privința semnificației termenului. Ca rezultat, munca foarte precisă pe care o implică punerea în scenă a unei piese poate fi lesne tulburată de o grămadă de oameni umblînd cu bravură după lucruri complet diferite.

În ziua de azi, orice copil știe că în orice clipă, prin camera lui, imagini lipsite de trup plutesc invizibil către televizor; știe că substanța pe care o respiră, numită aer (și pe care el n-o poate vedea, dar despre care e sigur că există), palpită de vibrațiile, și ele ascunse, ale muzicienilor, actorilor și prezentatorilor de la BBC. Cînd mai crește, află de subconștient. Cu mult înainte să termine școala, îi e limpede că tăcerile impasibile ale tatălui său pot ascunde un clocot vulcanic de ură stăpînită și că flecăreala voioasă a surorii sale poate fi contrapunctul unui tumult interior de vinovăție obsesivă.

La vremea cînd e destul de mare ca să poată merge la teatru, va fi aflat deja din filme, dacă nu din viață, că spațiul și timpul sînt noțiuni vagi și lipsite de înțeles; că, printr-o tăietură de montaj, mintea lui poate zbura de "ieri" pînă în "Australia".

Astfel, își va da seama că distincția dintre o piesă realistă și una poetică, dintre naturalism și stilizare este artificială și foarte demodată. Va vedea că problema unei piese care se petrece într-un salon sau într-o bucătărie nu mai e aceea că piesa în cauză este *prea* realistă, ci aceea că nu e realistă deloc. Își va da seama că, deși mesele și scaunele sînt neîndoielnic autentice, tot restul miroase a fals. Va simți că așa-numitul dialog real și așa-numita comportare reală nu captează de fapt totalitatea informației, vizibile și invizibile, ce corespunde acelui ceva pe care el îl cunoaște instinctiv ca realitate.

Și astfel ajungem la Shakespeare. Timp de secole, înțelegerea efectivă de către noi a lui Shakespeare a fost blocată de ideea falsă că Shakespeare a fost un scriitor de povești răsuflate, pe care le-a împodobit cu geniu. Prea multă vreme l-am analizat pe Shakespeare pe compartimente individuale, separînd acțiunea de personaje și poezia de filosofie. Astăzi începem să vedem că Shakespeare a elaborat un stil în avans față de orice alt stil de pe lume, de pînă atunci sau *de atunci înainte*, care i-a permis să creeze, într-un foarte compact spațiu temporal și printr-o utilizare superbă și conștientă a unor mijloace variate, o imagine realistă a vieții.

Dați-mi voie să fac o paralelă răsuflată. Picasso a început să picteze portrete cu mai mulți ochi și mai multe nasuri în ziua în care a simțit că a picta un profil - sau o figură văzută din față - e o formă de minciună. A pornit să caute o tehnică prin care să capteze o felie mai groasă de adevăr. Shakespeare, știind că omul își trăiește viața de fiecare zi și că trăiește în același timp, intens, în lumea invizibilă a gîndurilor și simțămintelor sale, a dezvoltat o metodă prin care noi să putem vedea , în una și aceeași clipă, expresia de pe chipul omului și vibrațiile creierului său. Putem auzi ritmul particular al vorbirii și tipul de jargon prin care l-am identifica de îndată ca pe un personaj din viața reală, avînd un nume și pe care l-am fi putut întîlni pe stradă. Dar pe stradă chipul său poate fi șters, iar limba sa, mută; versul lui Shakespeare dă portretului densitate. Acesta e scopul metaforei izbitoare, al desfășurării opulente, al frazei răsunătoare. Nu se mai poate susține nici o clipă că astfel de piese ar fi "stilizate", "formalizate" sau "romantice" prin opoziție cu cele "realiste".

Problema noastră este aceea de a-l aduce pe actor, treptat, pas cu pas, spre înțelegerea acestei remarcabile invenții, strania structură de vers liber și proză care, acum cîteva sute de ani, reprezenta cubismul în teatru. Trebuie să-l îndepărtăm pe actor de o credință falsă: aceea că există un tip de joc mai elevat pentru clasici și un tip de joc mai real pentru piesele contemporane. Trebuie să-l facem să vadă că piesa în versuri îl împinge la o căutare tot mai profundă a adevărului, adevărul emoției, adevărul ideilor și adevărul caracterelor - toate complet separate și toate strîns împletite- iar apoi, ca artist, să descopere, cu obiectivitate, forma care să dea viață acestor înțelesuri.

Pentru actor, problema este aceea de a aborda versul. Dacă îl abordează prea emoțional, poate sfîrși în prețiozitate goală; dacă îl abordează prea intelectual, poate pierde omenescul, mereu prezent; dacă e prea exact, eșuează în banalitate și pierde adevăratul înțeles. Aici există probleme dificile, legate de tehnică, de imaginație și de experiența de viață, probleme ce trebuie rezolvate prin crearea unui întreg. Pînă la urmă, vrem să avem actori care să știe cu atîta certitudine că nu există nici o contradicție între elevație și realism încît să poată aluneca fără nici un efort între mecanismele versului și cele ale prozei, urmînd modulațiile textului.

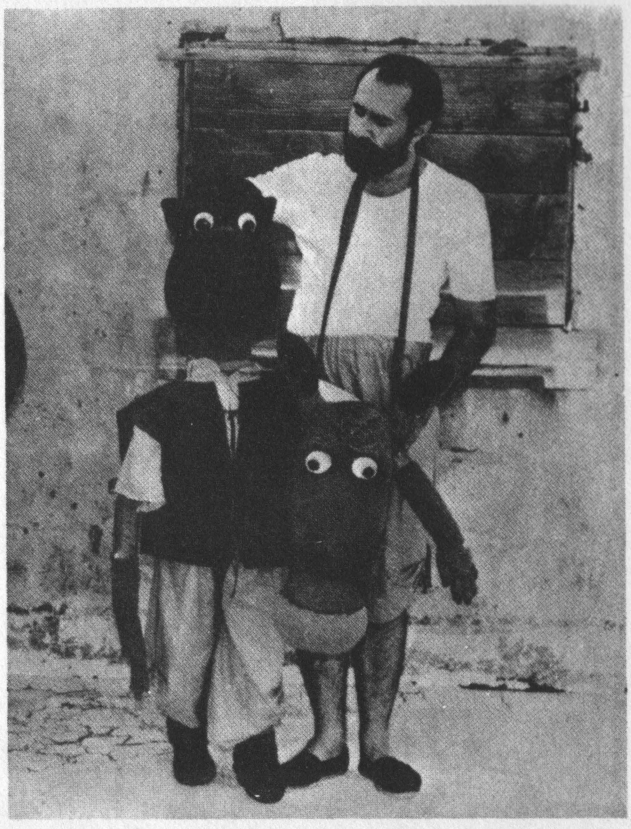
Trebuie să îndepărtăm spectacolele și decorurile de tot ceea ce a jucat un rol atît de vital în renașterea postbelică de la Stratford: departe de romantic, departe de fantezie, departe de podoabe. Pe atunci ele erau necesare pentru a scutura urîțenia și plictiseala de pe aceste texte tocite. Acum trebuie să privim dincolo de o vivacitate exterioară, spre una interioară. Splendoarea exterioară poate fi interesantă, dar ea are o prea slabă legătură cu viața modernă; în interior zac ascunse teme și subiecte, ritualuri și conflicte etern valabile. De fiecare dată cînd înțelesul shakespearean este prins, el este "real" și, astfel, contemporan.

Tot așa, într-o țară care a devenit foarte conștientă de teatrul său și care se întîmplă să posede o astfel de moștenire fantastică mai trebuie pusă o întrebare: de ce nici un dramaturg englez actual nu atinge forța și libertatea lui Shakespeare? De ce, trebuie să ne întrebăm la mijlocul secolului 20, sîntem mai timizi și mai încuiați, în ambițiile și orizonturile gîndirii noastre, decît elisabetanii?

Atunci cînd jucăm clasicii, știm că realitatea lor cea mai profundă nu va vorbi niciodată de la sine. Eforturile și tehnica noastră trebuie să-i facă pe ei să vorbească limpede prin noi. Cred că responsabilitatea noastră față de dramaturgia modernă este să vedem că nici realitatea vieții de fiecare zi nu vorbește de la sine. O putem înregistra, filma, schița, dar vom fi departe de a-i prinde natura. Vedem că, pe vremea lui, Shakespeare a găsit răspunsul în structura sa de vers și proză, legată de libertatea specifică scenei elisabetane. Asta ne poate învăța cîte ceva, și nu e o coincidență faptul că teatrul modern se deplasează spre scenele deschise și utilizează, în locul versului, suprarealismul comportării pentru aparițiile frapante pe suprafețe deschise. Marea noastră șansă și marea noastră încercare, la Stratford și la Londra, este aceea de a ne strădui să legăm munca noastră la Shakespeare și munca noastră la piesele moderne de căutarea unui nou stil - groaznic cuvînt, aș prefera să spun anti-stil - care să le permită dramaturgilor să sintetizeze realizările autonome ale teatrului absurdului, teatrului epic și teatrului naturalist. Într-acolo trebuie să se îndrepte gîndul nostru și într-acolo trebuie să tindă experimentele noastre.

Prezentare și traducere:
ANCA BUCUREȘCU

DIALOG



RADU DINULESCU:

CEL MAI IMPORTANT E PARIUL CU TINE ÎNSUȚI

Regizorul Radu Dinulescu nu e un taciturn.Dar nici nu e dintre cei care să alerge după publicitate. Are un soi de modestie firească, dincolo de care poți ghici totuși îndîrjirea specifică aceluia care tace și face, simțind că așa e mai bine, că așa se cuvine. Circulă acum între București, Arad și Cluj, după ce s-a învățat să circule la fel de ușor între Haifa, Viena și München, pe unde au ajuns să fie prețuite păpușile și scenografiile sale. La începutul lui martie, cînd a avut loc convorbirea noastră, montase deja două spectacole în România, la "Țăndărică" și la Arad, și se afla într-un stadiu avansat cu repetițiile celui de- al treilea, tot la Arad, cu „Candide" de Voltaire. Pentru început ne-am reamintit amîndoi de încîntătorul său spectacol cu Vicleniile lui Scapin **de Molière, realizat înaintea plecării din țară.**

□ **E, într-adevăr, spectacolul de care s-a vorbit, aici, cel mai**

mult. Într-un fel, el reprezenta cîştigarea unui pariu, a cărui istorie poate c-ar merita să fie ştiută. Pînă a veni la Arad, în 1983, fusesem regizor la Baia Mare şi reuşisem să pun la punct trupa de acolo. Îmi amintesc că primul spectacol pe care-l montasem,cu **Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic** de Adrian Dohotaru, se jucase de 100 de ori, ceea ce era, pentru Baia Mare, un adevărat fenomen. Mie, iniţial, spectacolul nu-mi plăcuse. Stăteam împreună cu Florin Harasim, la una dintre vizionări, şi ne miram ce "tîmpenie" am putut să facem. În mintea noastră el nu funcţiona ca un bun spectacol de teatru, deşi a avut succes la public şi la critică. Am pus în scenă apoi **Speranţa nu moare în zori** de Romulus Guga, care nu ştiu dacă era mai bun, dar care era în orice caz mult mai "elaborat", aşa că părea să mă mulţumească mai mult, pe-atunci, ca regizor. Au urmat **Matca** de Marin Sorescu şi **Leonce şi Lena** de Büchner, care au readus lumea la teatru.

■ **Şi care ţi-au adus şi ţie premiul pentru regie al A.T.M.-ului, acordat de secţia de critică. Se configurase atunci un foarte interesant moment în existenţa Teatrului Dramatic din Baia Mare, care revenise în zona de interes a criticii şi avea din nou un cuvînt de spus în viaţa noastră teatrală.**

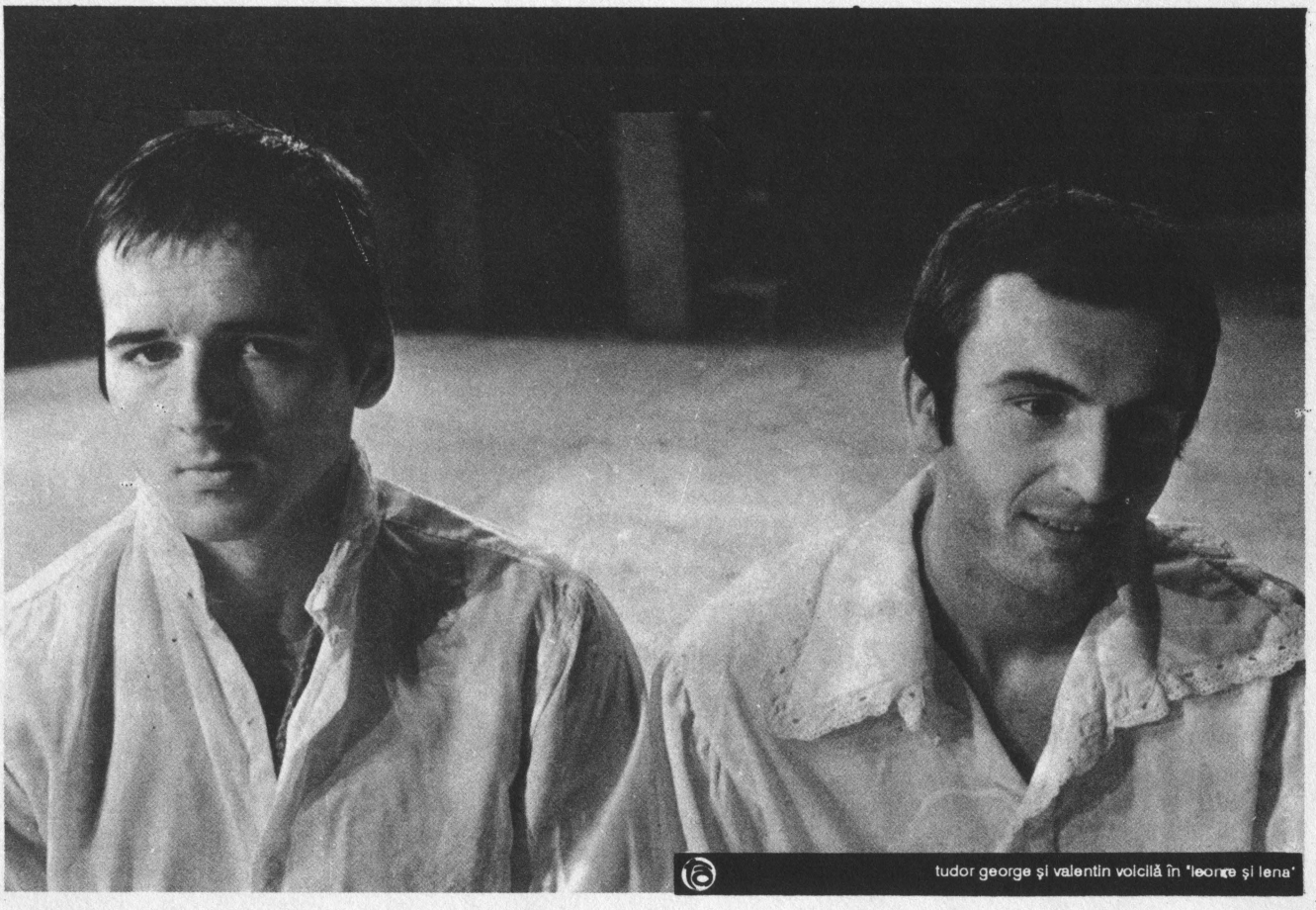
□ Ei bine, tocmai atunci eu mă hotărîsem să plec de la Baia Mare şi să vin la Arad. Ţin minte că, discutînd cu Dumitru Chirilă, unul dintre criticii care-mi urmăriseră îndeaproape spectacolele, dînsul nu m-a sfătuit să vin la Arad, într-un teatru "mort", cu o trupă greoaie şi neinteresantă. "Pariul" făcut atunci cu Dumitru Chirilă s-a dovedit mult mai important decît părea la prima vedere. Căci a fost, în primul rînd, un pariu cu mine însumi: acela de a-mi dovedi că pot face, şi la Arad, un lucru interesant. Aveam deja o primă experienţă arădeană, cu un spectacol care n-a ieşit niciodată la public, din cauza vizionărilor: **Omul care s-a trezit vorbind singur** de Adrian Dohotaru, jucat ulterior la Bucureşti, după nenumărate prefaceri, cu titlul **Insomnie**. Simţisem trupa care, chiar dacă era obosită şi descurajată, avea totuşi dorinţa de a face, de a face teatru adevărat, ceea ce m-a hotărît şi pe mine să insist. Sigur că la început n-a fost uşor. Am pus mai întîi două spectacole - semieşecuri: **Puterea şi Adevărul** de Titus Popovici, unde cred că am greşit eu, plăcîndu-mi "scriitura", chiar dacă ea nu mai avea nici o comunicare cu publicul la ora aceea, în '83, şi **Salonul** de Paul Everac, unde nu ştiu cît am greşit, dar am reuşit cel puţin să omogenizez trupa, montarea funcţionînd şi ca un exerciţiu de stil, fără îndoială util şi mie şi actorilor.

Abia după ce am cunoscut astfel posibilităţile trupei, m-am încumetat să pun **Vicleniile lui Scapin**, cu Valentin Voicilă, care venise după mine, de la Baia Mare la Arad. Şi abia cu acest spectacol cred c-am cîştigat pariul cu mine şi cu dl. Chirilă, judecînd şi după cronica dînsului.

■ **Unele cronici nici n-au mai apucat să apară, fiind scoase din pagină, atunci cînd ministerul a aflat de cererea ta de plecare din ţară.**

□ Au scos cronicile, dar n-au oprit totuşi spectacolele. Pentru că, după **Vicleniile lui Scapin**, am mai apucat să fac un spectacol "de public", cu **Puricele în ureche** de Feydeau, ambele continuînd să se joace vreo patru ani după plecarea mea. Lucrasem, în patru ani, 15 spectacole. Păcat că despre unele nu se ştie aproape nimic. Aşa, de pildă, **Harap Alb**, pe care l-am făcut la Békéscsaba, în scenografia lui Florin Harasim, în '84, şi care a fost considerat cel mai bun spectacol pentru copii din acel moment, în Ungaria. **Vocile nopţii** după Augustin Buzura n-a ieşit la public, la Tîrgu Mureş, dar a ajuns în repetiţii generale, prima generală însemnînd de altfel şi oprirea spectacolului. Era parcă prin '83.

■ **Te-ai gîndit să reiei, eventual,** Vocile nopţii, **poate chiar**



tudor george şi valentin voicilă în 'leonce şi lena'

la Tîrgu Mureş?

☐ Nu. În nici un caz. Problemele sînt acum cu totul altele. Aşa că scriu un scenariu burlesc despre o epopee a privatizării în judeţul Constanţa. E un scenariu de film şi, cum mai am şi altele la activ, sper ca măcar ăsta să intre în producţie.

■ Ţi-ai dori să semnezi şi regia filmului ?

☐ Deocamdată nu. Poate mai tîrziu. Acum lucrez, în paralel, la o serie de desene cu personaje bizare, ce ar urma să apară la o editură din România, în colaborare cu parteneri străini. M-ar tenta în schimb foarte tare să fac filme cu păpuşi, dar acesta ar fi un proiect care necesită şi foarte mulţi bani, şi foarte mult timp de lucru. Pentru materialele pe care le folosesc eu în construirea păpuşilor şi pentru zona în care lucrez acum, în acest domeniu, nu sînt condiţii în România. Pentru teatru însă, da.

■ Apropo de această a doua vocaţie a ta, păpuşile, pe care ţi-ai descoperit-o în Israel: a fost vorba, şi de astă dată, de un pariu?

☐ Nu cu cineva anume; cu mine însumi, în acest caz. Senzaţia că pot face şi aşa ceva a fost, cu adevărat, extraordinară. Ca regizor, producător şi scenograf, am lucrat două spectacole: în '87, **Don Quijote**, iar în '89 **Max şi Moritz**. Faptul că păpuşile au fost foarte frumoase sau, mă rog, că au fost apreciate ca atare mi-a adus comenzi la multe alte trupe, în calitate de creator şi constructor de păpuşi. Deseori eram astfel pus în ipostaza de a lucra eu, regizor, cu alţi regizori, pe care i-am şi împins uneori spre alte viziuni decît cele cu care porniseră iniţial la drum. Lucrînd, pe lîngă păpuşi, tot felul de efecte de scenă, am fost solicitat şi de o trupă de balet din Israel, cu care am colaborat la trei spectacole: unul a avut premiera în cadrul **Festivalului Israel** de la Ierusalim, iar celelalte două s-au prezentat în cadrul **Festivalului de dans al Operei din Viena**, în martie '90, mai cunoscut fiind spectacolul de balet **Sueto**, semnat de marele coregraf suedez Mats Ek.

■ Revenind în ţară...

☐ ...am început foarte repede să lucrez. Aşa că în septembrie '90 a avut loc premiera, la "Moki Theatre" din Viena, cu **Max şi Moritz**, într-o nouă variantă scenică, realizată la Teatrul "Ţăndărică", evident cu actori din Bucureşti. Este vorba de Constantin Cotimanis şi Geo Dobre, ambii de la T.E.S., care joacă şi mînuiesc în acelaşi timp foarte multe păpuşi: e un teatru **cu** păpuşi, nu **de** păpuşi. Experienţa mea cu păpuşile o voi folosi în curînd şi la Teatrul Naţional din Cluj, în **Ferma animalelor**, după Orwell, unde voi face regia şi păpuşile spectacolului. Mai am un proiect la T.E.S., în idiş, o combinaţie de teatru şi teatru de păpuşi, după povestirile din Helem, pe un scenariu propriu.

■ Cum reuşeşti să te descurci, printre atîtea proiecte?

☐ Mi-ar fi mult mai greu fără ele. În domeniul teatrului de păpuşi am de lucru, acum, şi la Viena şi în Germania, dar am parcă o şi mai mare foame de teatru, nu pentru copii, ci pentru adulţi, în limba română. Aşa se şi explică de altfel contractul meu pe timp de un an, cu teatrul din Arad. Iar apropo de proiecte , intenţionez să-mi deschid un teatru particular pentru copii la Arad, cu actori şi păpuşi. Sigur că acest teatru are şi o idee a lui, dar n-aş vrea s-o divulg înainte de a-l face.

■ Parcă aveai un teatru al tău, de păpuşi, în Israel. Ai renunţat la el?

☐ Se numeşte Teatrul "Scapin", există şi funcţionează şi acum. L-am lăsat în mîna unor impresari de meserie care, din cînd în cînd, îmi trimit cota mea de venituri, în ţară. Din păcate, războiul din Golf a lovit şi în activităţile culturale, dar sperăm într-o redresare rapidă. Teatrul joacă acum cele două spectacole amintite, **Don Quijote** şi **Max şi Moritz**, precum şi un carnaval de stradă, cu păpuşi gigantice. Am actualmente în Israel 30 de asemenea păpuşi, care participă la tot felul de manifestări culturale, carnavaluri etc.,şi ele sînt, între altele, destul de "productive".

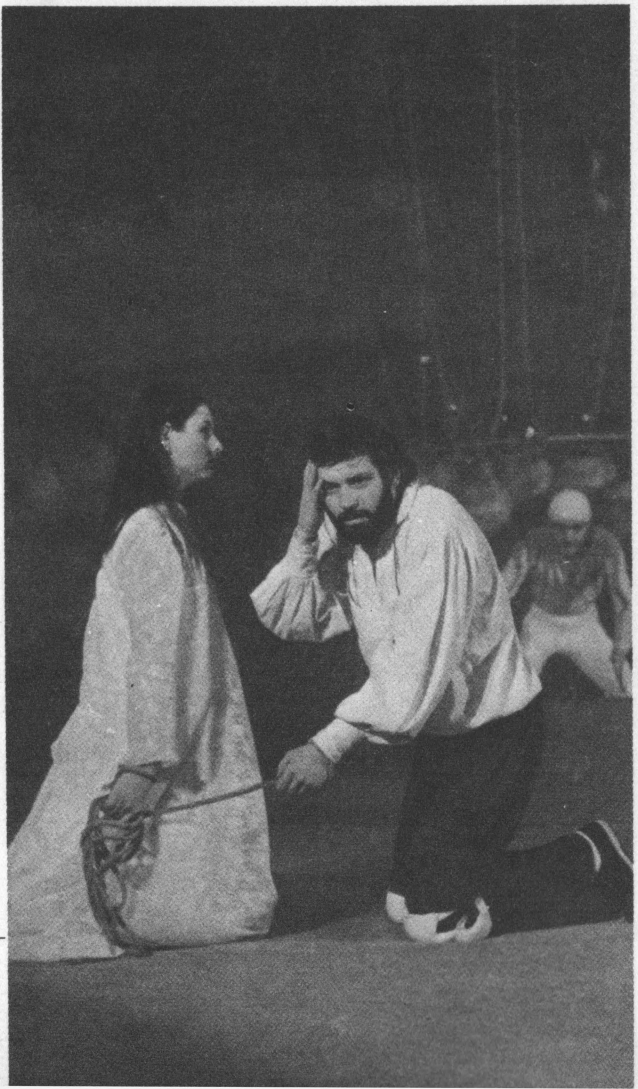
■ Reîntorcîndu-ne la Arad şi la viitoarea ta premieră, cum ţi s-a părut trupa, după trecerea acestor 5-6 ani?

☐ Înainte de a mă angaja într-un nou spectacol de anvergură, cum sper să fie **Candide** de Voltaire, am vrut să cunosc actualul potenţial al trupei. De aceea am montat un prim spectacol, mai uşurel, cu piesa **Hai să ne dezbrăcăm!** de Dimitris Psatas, în traducerea lui Ion Văran, care a avut premiera pe 12 ianuarie 1991. Trupa e puţin descompletată, în special la categoria de vîrstă 45-50 de ani, resimţindu-se şi golul lăsat de regretatul Ion Petrache. Nici actriţe din această categorie nu sînt, cu excepţia Mihaelei Murgu. Alături de ea, lucrez cu Ion Costea şi Dan Covrig, cu care am făcut şi piesa lui Psatas, dar şi cu Adrian Zavloschi şi Adriana Ghiniţă, cu Radu Cazan, Vasile Grădinaru, Iulian Copacea şi cu toţi actorii tineri din teatru, care nu sînt puţini. Spectacolul vrea să fie o "joacă de-a teatrul", iar mesajul lui - nu trebuie să ne fie frică de acest cuvînt! - cred că va fi important în conjunctura politică actuală, răspunzînd, de fapt, unei necesităţi. În **Candide** e o lume plină de jafuri, crime, războaie, netrebnicii, politică rău înţeleasă, cutremure şi cataclisme, în care orice suflet curat îşi pierde busola. Concluzia finală a textului lui Voltaire şi chiar a spectacolului meu este că, dacă nu ne apucăm de muncă, nu putem ajunge nicăieri. E un spectacol pe care-l consider, deci, necesar şi binevenit, acum, în România. Sper ca premiera să fie de Paşti. Deşi Voltaire a fost împotriva religiei, de fapt împotriva bigotismului, în spectacolul meu Candide este pus sub semnul patimilor lui Cristos.

Altfel, în lumea asta, nu foarte diferită de cea din **Candide**, şi eu sînt uşor debusolat. Nu m-aş hazarda să dau vreun răspuns la întrebarea ce ar trebui făcut, spre ce anume ar trebui să se meargă sau cum ar putea fi readus publicul la teatru. Probabil că el va reveni pur şi simplu la teatru, în măsura în care va avea şi de ce s-o facă.

Convorbire consemnată de

VICTOR PARHON



CRONICA

AVRAM IANCU de Lucian Blaga și TEATRUL ÎN VREMEA LUI NERO ȘI SENECA de Eduard Radzinski la Teatrul Național din București • INSULA de Gellu Naum la Teatrul "Luceafărul" din Iași • SALOMEEA de Oscar Wilde la Teatrul dramatic din Galați • ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vișniec la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași • O DRAGOSTE DE MILIOANE de Claude Magnier la Teatrul Național din Tîrgu Mureș

Apariția în revista noastră a unor cronici exprimînd puncte de vedere diferite, chiar opuse, asupra aceluiași spectacol creează cititorilor plăcuta obligație de a vedea spectacolele și a le aprecia, ulterior, în cunoștință de cauză.

UN MOD REVOLUT DE REPREZENTARE TEATRALĂ

NAȚIONAL BUCUREȘTI

AVRAM IANCU de Lucian Blaga • Teatrul Național din București • Data premierei: 14 martie 1991 • Regia: Horea Popescu • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuția: Ovidiu Iuliu Moldovan (Avram Iancu), Mircea Anca (Locotenent Gratze), Mihai Niculescu (Locotenent Schuler), Traian Stănescu (Locotenentul imperial), Alfred Demetriu (Aghiotantul Fred), Gheorghe Cozorici (Tata lui Iancu), George Motoi (Ion Dragoș - deputat), Constantin Dinulescu (Președintele), Valentin Uritescu (Popa Păcală), Andrei Ionescu (Avocat Duhu), Vivian Alivizache (Erji - cîrciumărița), Ionuț Antonie (Ianoș), Alexandru Georgescu (Simion), Liviu Crăciun (Ghiuri), Adrian Drăgușin (Ianoș 2), Ovidiu Moldovan (Moțul), Emil Mureșan (Ajutorul lui Avram Iancu), Radu Ițcuș (Moțul Ilie), Silvia Popovici (Baba), Matei Gheorghiu (Deputat 1), Marin Negrea (Deputat 2), Victor Moldovan (Deputat 3), Mircea Cojan (Deputat 4), George Sârbu (Deputat 5), Alexandru Hasnaș (Solul 1), Liviu Crăciun (Solul 2), Grigore Nagacevschi (Băiețul), Corina Volcu, Liliana Bîclea (Muntărița 1), Elena Iofcea (Muntărița 2), Simina Siminie (Muntărița 3), Octav Fulger (Ofițerul), Ștefan Ciocan (Mocanul), Radu Minculescu (Vestitor 1), Cornel Gabara (Vestitor 2), Ciprian Corcotă (Vestitor 3), Ioan Albu (Moțul).

Multe s-au spus și s-au scris despre această primă stagiune liberă (1990-1991) a Teatrului Național din București, avîndu-l ca director pe Andrei Șerban. Diferitele interviuri și declarații de presă pe care regizorul s-a grăbit să le dea, fără o cunoaștere temeinică a realității - și rezistenței! - teatrului românesc în perioada dictaturii, au iscat nu doar jalnice ostilități gregare, ci și justificate luări de poziție, care n-au avut însă nici ele darul să însenineze atmosfera, alimentînd în schimb tensionările artificiale ale unei stări de nedorită conflictualitate. Mai importante decît vorbele (lui Andrei Șerban și ale celor ce n-au fost de acord cu ele) aveau să se dovedească și de astă dată faptele (adică spectacolele lui Andrei Șerban, precum și cronicile dramatice care s-au străduit să le analizeze, în mod judicios și pertinent). Iar faptele au fost de natură să certifice calitatea cu totul ieșită din comun a spectacolului bucureștean cu **Trilogia antică**, dar și validitatea și viabilitatea **programului** artistic al regizorului, determinînd revitalizarea activității și revigorarea gîndirii teatrale pe prima scenă a țării.

Înscrierea în repertoriul acestei stagiuni a două piese de Lucian Blaga, **Cruciada copiilor** și **Avram Iancu**, ține și ea tot de fapte și mărturisește fără echivoc poziția Naționalului față de dramaturgia românească și reconsiderarea ei scenică, nu altfel decît pe criteriul valorii și al deschiderii culturale implicate în anvergura ideatică a textelor. E de așteptat să nu întîrzie, în stagiunea care urmează, reprezentarea dramaturgiei contemporane românești, potrivit acelorași criterii, pentru ca Teatrul Național să-și poată îndeplini, și din acest punct de vedere, menirea. Dincolo de înscrierea în repertoriu urmează însă spectacolele, care țin și ele - sau ar trebui să țină - tot de **programul** teatrului, fie el și conceput într-o generoasă diversitate stilistică, aptă să satisfacă, la rîndu-i, cele mai diverse gusturi. Că spectacolele cu cele două piese ale lui Blaga - prima încredințată regizorului Laurian Oniga, iar cea de-a doua experimentatului Horea Popescu - aveau să fie, deci, de facturi stilistice și chiar de niveluri valorice diferite asta era aproape normal

Nu mai era însă chiar atît de normal ca unele spectacole să arate ca și cînd nimic nu s-ar fi schimbat în Teatrul Național. Ca și cînd - realizîndu-se aici, nu în altă parte, **Trilogia antică** - nu s-ar fi impus, odată cu un mod **de a face** și un mod **de a gîndi** teatral, o stachetă a exigenței față de gîndirea încorporată în actul fiecărei creații scenice. Din acest punct de vedere, un spectacol precum **Cruciada copiilor**, în ciuda neîmplinirilor și inconsecvențelor sale, rămînînd totuși profund preocupat de condiția morală a actului reprezentării, de cantitatea de gînd pe care o poate vehicula transfigurarea scenică, ni se pare că merită să facă parte din actualul **program** al Naționalului, în vreme ce un spectacol ca **Avram Iancu** devine nereprezentativ pentru palmaresul lui Horea Popescu și iese din acest program tocmai pentru că se constituie în expresia unui mod revolut de gîndire și de reprezentare teatrală. Oricît de oportună și de bine intenționată ar fi repunerea piesei în circuitul nostru teatral, oricît de tulburătoare rezonanțele ei actuale și oricît de apropiat mesajul textului ca atare, nimic nu ne dă dreptul să confundăm piesa cu spectacolul, transferîndu-i acestuia valori de care nu s-a învrednicit decît în prea mică măsură.

Montarea piesei **Avram Iancu** nu era o sarcină deloc ușoară, piesa însăși oscilînd între modalități de tratare diverse, pe care-și propunea să le armonizeze. Descinderea din mit și reîntoarcerea în mit, proiecția metaforică a aspirațiilor naționale în figura legendară a personajului principal, concretețea scenelor realiste, nelipsită de o anume tentă simbolică, în fine, poeticitatea viziunii de ansamblu erau tot atîtea direcții posibile de abordare regizorală, cumpănirea lor nefiind cîtuși de puțin lesnicioasă. Dar, odată examinate toate aceste aspecte, nu singurele, era necesară luarea unei decizii, tratarea hotărîtă într-o tonalitate sau alta, în stare să exprime un punct de vedere regizoral care să dea personalitate montării. Ei bine, în locul acestei decise amprente regizorale ne întîmpină doar o indecizie stilistică, prelungită pînă în ultima clipă pe zgomotul de fond al sacrificării poematicului de dragul spectaculosului facil.

Pe regizor îl preocupă mai mult împușcăturile decît împușcații. El se îngrijește mai ales să aibă o figurație bogată, nu să figureze bogat, prin elemente simple și sugestive. Îi convine retorica grandilocventă și ratează în final totul, coborîndu-l pe Avram Iancu, "solemn", în "adîncurile" scenei, printr-un artificiu tehnic de panopticum, contrar elevatei simplități de care avea nevoie textul și pe care și-o dorise cu insistență autorul. Unele scene, cu tulnice sau cu făclii, amintesc involuntar de "grandoarea" festivalului "Cîntarea României", în vreme ce altele, nu se știe de ce caricaturale, par să ne spună doar că toți ungurii (cu excepția crîșmăriței Erji!) erau "foarte răi", în timp ce toți românii erau "foarte buni", demnitatea aristocratică a opincii nesuferind comparație cu aroganța incurabilă a cizmei ungurești sau imperiale. Ceva adevăr istoric e, fără îndoială, în toate acestea, dar spectacolul are loc, totuși, către sfîrșitul secolului XX și s-ar fi cuvenit să fie convingător mai întîi prin modernitatea teatralității sale, nu doar prin violența tonurilor departajării.

Atent la grupurile exponențiale care se înfruntă și la prezentarea lor în culori cît mai contrastante, regizorul pierde din vedere drama propriu-zisă a personajului principal, a încrederii sale iremediabil înșelate, oferindu-ne finalmente un spectacol ilustrativ în locul unuia problematizant. Absolvit de vina tragică a credinței în dreptatea împăratului, personajul riscă să-și atrofieze propria substanță și combustie dramatică, în ciuda strădaniilor oneste ale actorului care-l animă.

Ovidiu Iuliu Moldovan are suficiente date artistice, temperamentale și sufletești pentru a-l figura pe Avram Iancu în chip convingător;pus să joace însă într-un sistem relațional impropriu, eforturile sale ajung să pară stîngace și să fie ineficiente, "decupajul" regizoral trîmbițînd eroismul tribunului, fără a mai lăsa loc arderii gîndului și acumulării unei împovărătoare vine tragice. Totul e simplificat, **ad usum Delfini**, încît ajungi să te miri că nu apar și scenele mai tari, în genul celor cu arcași și săgeți din **Moștenirea**!

O notă aparte o face în spectacol doar Popa Păcală, pentru care Valentin Uritescu găsește tonalitatea firească a împăcării umorului frust cu înțelepciunea (populară) a îndoielii, fără a renunța la valențele simbolice ale rolului său. E poate singurul personaj neartificial al spectacolului, invitarea actorului în reprezentație dovedindu-se oportună, dar neputînd să modifice impresia de ansamblu pe care acesta o lasă.

Surprinzător de indecisă - cultivarea "efectelor" alternînd cu simplificări excesive -, scenografia reprezentației nu-și divulgă semnătura decît cu ajutorul caietului-program al spectacolului, ea aparținînd, totuși, Emiliei Jivanov.

A face distincția cuvenită între înscrierea piesei în repertoriu și spectacolul care a rezultat ține de un elementar profesionalism. Altfel, putem să-i dăm înainte cu patriotismul, ca la "România Mare"!

VICTOR PARHON

fotografii de gabriel bugnar

ovidiu iuliu moldovan

CUNOȘTINȚA CU O PIESĂ, DAR NU DESCOPERIREA EI

În creaţia lui Eduard Radzinski, dramaturg cu o operă vastă, cuprinzînd atît piese conformiste, cît şi texte protestatare, prezenţa lui Nero aparţine formulelor aluzive, dorinţei de a demasca totalitarismul actual, cu accente puse nu numai pe vinovăţia dictatorilor, ci şi pe a celor care-i adulează, contribuind la făurirea, ridicarea şi menţinerea lor. Bun tehnician, cunoscător al celor mai moderne şi îndrăzneţe formule dramatice, Eduard Radzinski a creat o piesă din care nu lipsesc nici "teatrul în teatru", nici introspecţiile, nici ironia sau autoironia, nici identificarea cehoviană sau distanţarea brechtiană, nici gustul bufoneriei cinice şi nici filosofia. Refuzînd orice reconstituire istorică, autorul se bazează pe forţa alegoriei şi pe arta actorului capabil să treacă rapid de la o stare la alta, aglomerînd în el zeci de faţade ale omului contemporan, cu meandrele gîndurilor şi ale sentimentelor sale.

Scrisă cu un deceniu în urmă, ca încheiere a unei trilogii dedicate denunţării totalitarismului, piesa a fost salutată de critici pentru îndrăzneala ei, deosebit de binevenită atunci, poate nu tot atît de percutantă astăzi. Cert, **Teatrul în vremea lui Nero şi Seneca** nu şi-a pierdut actualitatea, şi montarea ei pe scenele noastre ar fi putut avea semnificaţii mai adînci decît cele de simplu act cultural. Spectacolul Naţionalului bucureştean a rămas însă doar la stadiul de onorabilă completare a biografiei artistice a unui scriitor bun şi apreciat, jucat cu succes la noi.

Mi-ar fi foarte uşor să spun că vina o poartă regizorul , care nu a descoperit o modalitate de transpunere scenică bazată pe o metaforă tulburătoare, sau că interpretul principal, depăşit de rol, nu a avut posibilitatea de a ne zgudui prin nebunia lucidă a eroului şi prin sadismul cu care-şi chinuie profesorul, arătîndu-i direct şi crud vinovăţia. Dar nu fac aceasta, pentru că am impresia că spectacolul nu s-a vrut altceva decît o simplă şi onestă luare de contact cu piesa.

Acest lucru a fost realizat cu corectitudine şi profesionalitate. Corectitudine şi profesionalitate din partea lui Mihai Berechet, un bun regizor al pieselor moderne, de cameră, cu relaţii fireşti, umor şi maliţie; măiestrie din partea lui Damian Crîşmaru, care a dat o nobleţe tristă lui Seneca; strădanie, efort de dăruire din partea lui Eugen Cristea, care a rezolvat unele momente cu putere de convingere, chiar dacă au rămas şi sensuri insuficient reliefate. Profesionalitate a demonstrat şi Victor Creţulescu, creatorul unui decor frumos, sugestiv, cu basoreliefuri ce dădeau chiar o anumită grandoare modestei scene a sălii Amfiteatru, fantezie a avut şi Constantin Russu în rezolvarea costumelor şi Malou Iosif în plastica scenică, îndeosebi în gesturile şi mişcarea Aliciei Karah, interpreta rolurilor feminine. Cu profesionalitate, deşi cu unele accente prea pronunţate, a conturat şi Mihai Niculescu grotescul în rolul său, Senatorul-Cal, simbol al conformismului, al adulaţiei servile; după cum o bună stăpînire a mijloacelor interpretative au dovedit şi Vasile Filipescu în Amor şi Ştefan Velniciuc în Omul din butoi, alias

TEATRUL ÎN VREMEA LUI NERO ŞI SENECA de Eduard Radzinski • Traducerea: Alexandru Bârlădeanu • Teatrul Naţional din Bucureşti • Data premierei:7 martie 1991 • Regia: Mihai Berechet • Decor: Victor Creţulescu • Costume: Constantin Russu • Distribuţia: Damian Crîşmaru (Seneca), Eugen Cristea (Nero), Vasile Filipescu (Amor), Alicia Karah (Venus), Mihai Niculescu (Senatorul-Cal), Ştefan Velniciuc (Omul din butoi).

NEVINOVAȚI CU VINĂ

Există în literatura (şi parcă mai ales în literatura dramatică) a fostelor ţări socialiste o categorie de texte parabolă ce îşi plasau acţiunea în epoci istorice îndepărtate pentru a putea vorbi - dinamitard, adesea - despre prezent. Erau piesele cu o afluenţă de public extraordinară, de la care se ieşea cu aceeaşi întrebare pe buze: oare cum i-or fi dat drumul? De obicei "îi dădeau drumul" după serii nesfîrşite de vizionări şi, mai ales, tăieturi sau se permitea doar apariţia editorială ori montări în teatre mai mult sau mai puţin obscure. Este soarta pe care au avut-o la noi, printre altele, excelentele piese despre filozofii antici ale lui Dumitru Solomon. Din această categorie a textelor istorice agresiv contemporane face parte **Teatrul în vremea lui Nero şi Seneca** de Eduard Radzinski.

Sigur, e suficient să vedem numele lui Nero în titlul piesei pentru a înţelege că vom asista la o incriminare a totalitarismului, a tiraniei ce îmbracă veşmîntul demenţei. Piesa lui Radzinski îşi propune, însă, mai mult decît atît şi calitatea ei esenţială rezidă, după părerea noastră, nu în acuza violentă îndreptată împotriva unei dictaturi scelerate, pustiitoare, ci în întrebările pe care le formulează privitor la **mecanismul** instaurării unei asemenea dictaturi. A acuza un singur om - mai ales un paranoic - de dezastrul unei societăţi e calea cea mai simplă, cea mai comodă, dar şi cea mai îndoielnică privind autenticitatea explicaţiilor. Vina lui Nero este uriaşă, este incontestabilă, dar ea a putut deveni "operantă" doar pentru că a fost acceptată o vreme, chiar favorizată, de o reţea complicată de alte vinovăţii. Înainte de a deveni motor al crimei, Nero părea să fie un perfect instrument al ei şi de aceea drumul i-a fost netezit, ascensiunea sprijinită cu aparentă (sau pretinsă) inconştienţă pînă pe culmea de unde - firească deşi necruţătoare consecinţă - nu mai avea de distrus decît treptele pe care urcase. Înainte de a vorbi despre călăi şi victime, piesa vorbeşte despre voluntare şi involuntare, evidente sau ascunse **complicităţi**. Nu un strigăt de revoltă, deci, sau nu numai un astfel de strigăt, ci un dureros dar necesar examen de conştiinţă. Textul lui Radzinski e scris în 1981, cînd timpul uluirilor trecuse,trecuse şi timpul vaierului de durere şi venise, în sfîrşit, timpul atitudinii, deci al judecăţii. Era firesc, era drept ca în boxă să se afle un singur vinovat? Autorul piesei spune că nu. Şi tot aşa spune experienţa noastră.

Timpul pentru care optează spectacolul Naţionalului este, însă, mai puţin acela al judecăţii - cu evidenţierea întregului sistem de vinovăţii - cît acela al "actului de acuzare", al expunerii faptelor. "În seama" lui Seneca, a celorlalte personalităţi proeminente ce-l înconjoară pe Nero, "se reţine" mai ales condiţia de victimă. Există momente scurte, parcă involuntare, repede trecute cu vederea, în care par a miji unele întrebări. Dar ele se frîng înainte de a ne pune pe gînduri, pentru că peste tot şi peste toate se înalţă ca un destin (deci inevitabil, şi dacă e inevitabil nu e o soluţie de a te opune, nici vinovăţia de a nu te fi opus), planează ca un blestem, nebunia atotdistrugătoare a lui Nero. Poate fi demenţa **unui singur** om cauza cauzelor, unica explicaţie a apocalipsului? Poate fi, cu condiţia să ne mulţumim cu această explicaţie. Şi spectacolul pare a se mulţumi sau, mai precis, deznădăjduita compasiune faţă de vic-

Diogene. Dar, şi acest "dar" este cel care mă tulbură, profesionalitatea nu-i de ajuns pentru transpunerea scenică a unei parabole. Ea are nevoie de un corespondent din aceeaşi zonă a poeziei, iar în montare, de semne care să aducă la lumină sensurile adînci, relaţiile cele mai tulburătoare cu actualitatea, să ajute la descoperirea icebergului ascuns în apele oceanului.

Piesa lui Eduard Radzinski, interesantă, polisemică, permiţînd o trenă de asociaţii ce puteau fi îmbogăţite cu propria noastră experienţă în ale totalitarismului, ajunge la public numai ca o simplă luare de contact cu problemele ei, şi nu ca un eveniment artistic tulburător. Se iscă astfel o firească întrebare. De ce a fost montată? Pentru a-l cunoaşte mai bine pe Radzinski sau pe eroii săi? Dacă pentru Radzinski, misiunea spectacolului este îndeplinită, dacă e vorba despre eroi, lucrurile se schimbă, pentru că există şi în literatura noastră o dramă ce-l are ca personaj principal pe Seneca. Ea îi aparţine lui Kincses Elemér şi nu este cu nimic mai prejos, ca intensitate şi combustie a ideilor, decît piesa jucată acum pe prima scenă a ţării. Dar e greu să fii profet printre ai tăi... Sau e mai uşor să te uiţi peste gard decît în propria ta grădină.

ILEANA BERLOGEA

time refuză **şi** o judecare a lor.

Unele dintre momentele despre care aminteam - acelea ale unor posibile întrebări mai grave, mai răscolitoare - i se datorează lui Eugen Cristea, interpretul lui Nero. Din păcate, linia principală a rolului este aceea a nebuniei cinice, crude, linie justificată pînă la un punct, dar care, rămînînd singura, încetează a mai fi interesantă. Mihai Niculescu este cel de al doilea interpret care ne dă speranţa unei lărgiri a unghiului de abordare. Este vorba, însă, despre o privire, un gest, subtextul unei replici, după care personajul revine la "matca" de victimă... şi atît. Constant. Constant victimă - o victimă ce-şi plînge soarta, admirîndu-se, parcă, pentru propria-i putere de a îndura - este Seneca în interpretarea lui Damian Crîşmaru. Actorul creionează imaginea intelectualului umilit, obiect inert al tiraniei. Imagine posibilă dar cam săracă în sugestie dacă o raportăm la deschiderile mult mai generoase pe care le sugera textul lui Radzinski. Imagini posibile şi ele, statice şi ele, personajele interpretate de Vasile Filipescu (o notă bună actorului pentru că a evitat stridenţele ce constituiau capcana acestui rol) şi Ştefan Velniciuc. Foarte frumoasă (aşa cum se cuvenea) şi foarte dezbrăcată (aşa cum se poartă acum pe scenă cu naivă "cutezanţă") - Alicia Karah.

CRISTINA DUMITRESCU

eugen cristea şi damian crîşmaru

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
18.146

EFORTURI MAXIME, EFECTE MINIME

CEI DIN URMĂ de Maxim Gorki • Academia de Teatru şi Film • Data premierei: 19 martie 1991 • Clasa prof. univ. Sanda Manu, prof. asoc. Eusebiu Ştefănescu • Scenografia: Irina Solomon, Dragoş Buhagiar (studenţi la Academia de Arte, clasa prof. N. Ularu) • Muzica: Nicu Alifantis • Distribuţia: Marian Ghenea, clasa prof. univ. Mircea Albulescu (Ivan Colomiţev); Patric Petre Marin, clasa prof. univ. Mircea Albulescu (Iacov); Adriana Moca (Sofia); Andrei Zaharescu (Alecsandru); Cătălina Mustaţă (Nadejda); Cerasela Iosifescu (Liubov); Liviu Pancu (Piotr); Mirela Dumitru (Vera); Viorica Vatamanu (Doamna Socolova); Octavian Dabija (Leşcl); Gabriel Costea (Iacorev); Irina Wintze (Feodosia).

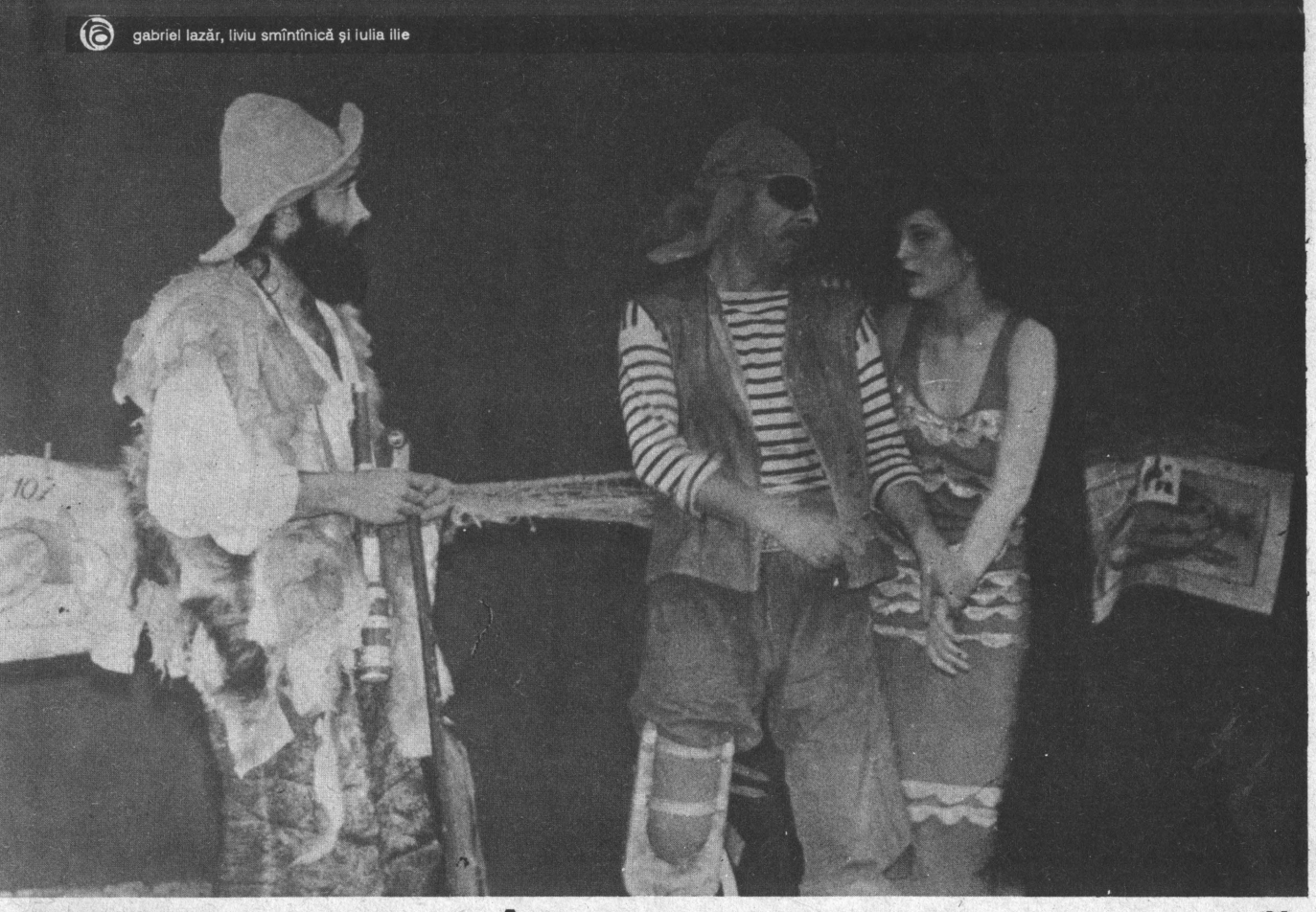
"Cei din urmă vor fi cei dintîi..." - preceptul creştin pe care îl sugerează titlul piesei subliniază în chip ironic lipsa de verosimilitate a idealului, a utopiei, a credinţei într-o existenţă viitoare, "minciuna consolatoare" de care se agaţă toţi cei aflaţi "la fundul vieţii" în aziluri de noapte şi de zi.

Astăzi, profeţiile scriitorului-dramaturg, considerat promotor al mentalităţii socialiste în literatură, îşi relevă şi un filon subteran consonant cu păreri radical adverse, cum ar fi - de exemplu - cea privind "Moartea socialismului", clamată categoric, încă din 1911, de către Benedetto Croce; el însuşi scurtă vreme contaminat de ideologia respectivă. Emisă într-o dramă în care victimele devin judecători, în **Duşmanii**, afirmaţia "Socialismul e un fenomen periculos" va fi nuanţată discutîndu-se despre devenirea doctrinei incipiente: "copiii, cînd sînt mici, sînt amuzanţi cu toţii, dar după ce se fac mari dăm cîteodată peste mari puşlamale"... Celebra aserţiune a lui Satin - "Omul, ce minunat, ce mîndru sună acest cuvînt" - se impune a fi reconsiderată şi în parametrii derizoriului.

Eliminînd din text elementele parazitare - datarea, amănunte ale conflictului - experimentata Sanda Manu a pus la dispoziţia studenţilor o partitură de factură clasică, rezonînd excelent în actualitate şi înscriindu-se într-un efort mai general de smulgere a operei lui Gorki din raza marxismului şi de reaşezare a ei pe orbita Dostoievski-Cehov-Soljeniţîn. În mod paradoxal, regizoarea-pedagog nu a avut însă suficientă încredere nici în forţa de interes a dramei eliberate atît de spectaculos de zgura timpului, nici în forţa - e drept, extrem de inegală - a interpreţilor. De aceea, în loc să acţioneze în direcţia rafinării expresiei scenice, a aplicat o grilă grotesc întretăiată de accente operetistice, total irelevante într-o exacerbare tensională ce i-a împins pe tinerii actori spre compoziţia de suprafaţă, suprasaturată de acute vocale şi gesturi formale. În amintirea unui fapt istoric - premiera piesei, prohibită în Rusia anului 1908, a avut loc după doi ani la Berlin, în regia inovatorului Max Reinhardt - s-a încercat probabil această recurgere la o metrică regizorală menită să-i impulsioneze pe interpreţii cu valori potenţial diferite şi să amendeze şi melodramatismul tramei. Recitativul e impus sporadic doar cîtorva personaje - doica seninsenilă, mama timorat- compromisă, fiica tardiv-emancipată -, umorul e adesea involuntar şi culminează într-un canon final al individualităţilor izolate în cuşca orgoliilor meschine. Sugestie împlinită şi prin aport scenografic: pînzele verticale, asemănătoare frescelor bisericeşti, evocînd drumul spre Judecata de Apoi. În ambianţa unei reprezentaţii cu prea multe stridenţe (printre care costumele de un teribil prost-gust, total nejustificate în ciuda declaratei lor intenţii de "pluridatare" a evenimentelor) este dificil de apreciat reala valoare a interpretării actoriceşti: eforturi maxime, efecte minime.

Avînd avantajul experienţei scenice, Adriana Moca s-a putut concentra, şlefuindu-şi personajul clădit pe sentimente şi resentimente, inflexiunea vocii fiind mereu acordată cu lacrima din colţul pleoapei şi cu rictusul buzei. Frisonată de senzualitate - cum eroina o cere -, Cătălina Mustaţă se abandonează rolului, lipsindu-i însă minimul autocontrol. Depăşind handicapul infirmităţii personajului, rezolvată simplu, Cerasela Iosifescu se rezumă corect la sarcasm, surescitare şi interiorizare. Irina Wintze se mulţumeşte să infuzeze ironie unui personaj ignorat, desconsiderat. Viorica Vatamanu e încă marcată de afectare. Jucînd în trombă, Mirela Dumitru îşi suprasolicită hazul, asigurat prin condiţia de igenuă comică, izbutind totodată şi naiva pledoarie întru apărarea tatălui, şi brusca schimbare de registru, urmare a maturizării dureroase. Pe aceeaşi lungime de undă a juvenilei inocenţe demarează şi Liviu Pancu, mimînd însă prea acuzat fragilitatea adolescentină ce oricum îi e înscrisă pe figură. La schematism se mărgineşte Gabriel Costea, cantonîndu-şi personajul între mitomanie şi oportunism, lăcomie şi laşitate. Octavian Dabija nu-şi desprinde de pe obraz surîsul antipatic de condescendenţă. Patric Petre Marin se păstrează într-o monocordă bonomie şi vlăguită generozitate. În schimb, Marian Ghenea face mare risipă de "poze" menite să evidenţieze coordonatele morale ale "controversatului" cap de familie şi şef de poliţie, reprimator de acţiuni stradale şi iniţiative casnice - personalitate despotică, dar de fapt vanitos fără autoritate. Uzează de aceeaşi manieră simplistă de caracterizare şi Andrei Zaharescu: o banală mască a rapacităţii, suficienţei şi superficialităţii.

IRINA COROIU



gabriel lazăr, liviu smîntînică şi iulia ilie

SOLITUDINEA ÎN CHEIE SUPRAREALISTĂ

INSULA de Gellu Naum • Teatrul "Luceafărul" din Iaşi • Data premierei: 17 februarie 1991 • Regia: Nicolae Scarlat • Scenografia: Bristena Duman • Muzica: Dorina Crişan-Rusu • Distribuţia: Gabriel Lazăr (Robinson Crusoe), Viorel Vîrlan (Vineri), Ion Agachi (Bătrînul Selkirke), Cristina Ciubotaru (Adelaide Selkirke), Constantin Amuntencei (Randolph Selkirke), Doina Iarcuczewicz (Mary Selkirke), Liviu Smîntînică (Pierre Surcouf), Constantin Ciofu (Mabolo), Mircea Sava (Căpetenia Beduinilor), Toma Hogea (Beduinul Mut), Gheorghe Sfaiţer (Majordomul). În alte roluri: Liliana Mavris, Nina Ulmu, Iulia Ilie.

Scrisă în 1963 şi publicată în volum abia în 1979 (împreună cu **Ceasornicăria Taus** şi **Poate Eleonora**), **Insula** lui Gellu Naum s-a bucurat şi continuă să se bucure de preţuirea oamenilor de teatru, în ciuda faptului că autorul pare a nu privi cu prea multă încredere nici textul şi nici postura lui de dramaturg. A scris teatru - mărturiseşte Naum - pentru că, într-o vreme, nu se putea publica poezie suprarealistă. Dar şi teatrul său - nici nu se putea altfel - este suprarealist, un teatru în care situaţiile absurde sînt concurate de automatismele de limbaj, materia dramatică constituindu-se astfel binomic. Chiar dacă autorul nu se consideră dramaturg, textele sale ne obligă să-l considerăm noi, căci ele sînt dovada unui remarcabil simţ scenic şi a unei insolite forţe parodice îndreptate asupra poeticii teatrale tradiţionale. Aici se deconspiră încă o dată poetul suprarealist pornit împotriva a tot ceea ce e vetust şi închistat, doritor să dinamiteze valorile inseriate, aparent eternizate.

Optînd pentru **Insula**, colectivul artistic al Teatrului "Luceafărul" îşi dovedeşte maturitatea şi dorinţa de a exersa pe texte dificile, care să-i solicite la maximum valenţele artistice de care dispune. Şi chiar aşa s-a întîmplat, în bună măsură şi datorită faptului că regia spectacolului a fost încredinţată lui Nicolae Scarlat, profesionist subtil, plin de fantezie, capabil să "brodeze" nelimitat pe marginea unui text care îngăduie - în cazul de faţă chiar stimulează - invenţia scenică. **Singurătatea**, iată cuvîntul-cheie al acestui spectacol. Eroul principal este Robinson Crusoe, iar locul acţiunii - insula pe care a eşuat. Dar cum ar putea fi tratată singurătatea în cheie suprarealistă? Evident, distrugînd-o, făcînd-o ţăndări, parodiind-o. Şi atunci, iată-l pe Robinson inventînd o lume pe care o adună în jurul său din amintiri, din visuri, din imaginaţie, din proiecţii ale subconştientului. O lume nebună, veselă, alertă, comică, folosind un limbaj specific ce regizează însăşi structura dialogului. O lume care, cu cît e mai dezlănţuită, cu atît îl determină pe erou să strige: "Vai cît sînt de singur!". Vocea interioară a spectacolului pare a spune: "Solitudinea nu există!". Dinamitarea temei robinsoniene e pusă la cale într-o manieră plină de haz nebun; obiectele agresează spaţiul, purtînd sensuri în contradicţie cu logica mişcării personajelor, fiinţele şi lucrurile se amestecă într-un loc scenic reificat, peste toate plutind aerul sănătos al parodiei inteligente. Imaginea e bogată, viu colorată, are ritm şi amplitudine, hazul slobod lăsînd totuşi loc şi ironiei fine, şi gîndului subtil, şi aluziei amare.

Actorii l-au urmat cu credinţă pe Nicolae Scarlat, iar acesta a încercat să-i aducă la un numitor comun sub raport stilistic, reuşita doar parţială datorîndu-se faptului că trupa tînărului teatru este foarte inegală valoric. Într-un prim grup de interpreţi, care răspund exact şi cu har solicitării regizorale, se situează Cristina Ciubotaru, Ion Agachi, Doina Iarcuczewicz şi Liviu Smîntînică. Personajele interpretate de ei au substanţialitate comică, vivacitate şi logică scenică, tonul parodiei fiindu-le foarte familiar.

Personajul central, Robinson Crusoe, i-a revenit unui actor tînăr, angajat de puţină vreme: Gabriel Lazăr. Chiar dacă lipsa de exerciţiu scenic e vizibilă (nu-şi controlează suficient gesturile şi încă nu ştie să-şi dozeze vocea), el izbuteşte un personaj credibil; masiv şi ursuz, Crusoe e în acelaşi timp de o debordantă comunicabilitate, chiar dacă cel mai adesea nu vorbeşte decît cu el însuşi. Actorul are o încărcătură dramatică de invidiat, precum şi plasticitate scenică, dar toate acestea se cer mai subtil prelucrate.

Interpretări notabile asigură personajelor lor Constantin Amuntencei, Viorel Vîrlan, Constantin Ciofu şi Mircea Sava. Cu totul lipsită de profesionalitate, Iulia Ilie. Muzica Dorinei Crişan-Rusu slujeşte adecvat atmosfera şi ritmica spectacolului.

Adresîndu-se tuturor vîrstelor, **Insula** e, în acelaşi timp, o realizare de ţinută a colectivului ieşean.

ŞTEFAN OPREA

ZORZOANE SAU SIMBOLURI?

SALOMEEA de Oscar Wilde • Traducerea: Adriana şi Andrei Bantaş • Teatrul Dramatic din Galaţi • Data premierei: 9 martie 1991 • Regia şi adaptarea scenică: Gheorghe Jora • Decor: Victor Creţulescu • Costume: Andreea Iovănescu • Coregrafia: Rusalin Vlaicu • Muzica: Liviu Manolache • Distribuţia: Carmen Maria Strujac (Salomeea), Vlad Vasiliu (Ioan Profetul), Ioana Citta Baciu (Irodiada), Stelian Stancu (Irod Antipa), Radu Jipa (Generalul), Aurelian Georgescu (Capadocianul), Gabriel Constantinescu (Nubianul), Marcel Hîrjoghe (Evreul), Vasile Dănilă (Tigelinus), Remus Cernat (Tînărul Sirian), Mariana Căpăţînă (Pajul Irodiadei), Carmen Albu (Sclava); Lucia Buţurcă, Mihaela Istrate, Marlena Istrate, Laura Elisabeta Panaitescu (Corpul de balet).

GALAŢI

De o simplitate ce poate stîrni pînă şi admiraţia celui mai fanatic adept al regulilor clasice, emanînd o atmosferă încărcată de mister şi patimă ce o situează printre cele mai reuşite opere ale simbolismului, cu imagini poetice de o rară frumuseţe şi comparaţii şlefuite cu migală de bijutier medieval, **Salomeea** de Oscar Wilde, scrisă acum un veac, este o piatră de încercare atît pentru interpreta principală, cît şi pentru regizorul de azi animat de fireasca ambiţie de a găsi acel limbaj scenic prin care să transpară, pentru spectatorul de acum, întreaga frumuseţe a piesei.

La noi în ţară, montarea acestui rafinat poem dramatic a însemnat, în 1922, un gest de mare importanţă: sincronizarea cu viaţa artistică europeană. El s-a datorat Marioarei Voiculescu şi s-a petrecut în amplul spaţiu al Circului Sidoli. Cred că şi înscrierea în repertoriul Teatrului Dramatic din Galaţi, opţiunea regizorului Gheorghe Jora este, de asemenea, un act artistic şi cultural ce trebuie reţinut. Pe de altă parte, confruntarea trupei cu acest dificil gen dramatic a relevat potenţialităţi actoriceşti remarcabile.Astfel, lui Ioan Profetul, Vlad Vasiliu i-a conferit forţă impresionantă, energie atingînd disperarea în momentul respingerii Salomeei, noblețe în apariţiile şi comentariile distanţate de la începutul şi sfîrşitul reprezentaţiei (părţi adăugate de regizor, urmărind, probabil, o antrenare de tip brechtian a publicului în judecarea întîmplărilor petrecute). O autentică revelaţie a constituit-o, însă, în Salomeea, Carmen Maria Strujac, o actriţă pe care ne-am obişnuit s-o vedem distribuită mai cu seamă în comedii. Iat-o, aici, dovedind reale disponibilităţi pentru dramă, reuşind să construiască momente de remarcabilă tensiune mai ales în partea a doua a spectacolului. Ca, de pildă, în scena în care cere capul lui Ioan sau în sfîşietoarea mărturisire a unei iubiri imposibile,respinse şi batjocorite, cînd orgoliul rănit se asociază cu patima adevărată. Ioana Citta Baciu, aceeaşi bună profesionistă a scenei, creează o Irodiadă puternică, ambiţioasă, ascunzînd cu grijă, dar lăsînd să se întrevadă, totuşi, spaima faţă de fatalul sfîrşit. Încordarea cu care aşteaptă hotărîrea fiicei, izbucnirea victorioasă cînd îi aude voinţa sînt bine, subtil dozate.

Un examen dificil a trecut şi Stelian Stancu în primul său rol la Galaţi, fapt cu atît mai de apreciat cu cît la Turda, (unde a jucat două decenii) nu a abordat niciodată o partitură atît de complexă ca aceea a lui Irod Antipa. Dacă iniţial s-a rezumat la creionarea portretului exterior al Tetrarhului, atent să pună în evidenţă "prestigiul" celui obişnuit să i se îndeplinească toate capriciile, pe parcurs a reuşit să facă să transpară accente de sinceră disperare în încercarea de a o convinge pe fiica Irodiadei să renunţe la cererea-i nebunească. O neliniște, insinuarea unui presentiment al nenorocirilor ar fi contribuit, însă, nu numai la realizarea mai pregnantă a atmosferei, ci şi la reliefarea unei anume sensibilităţi adevărate şi omeneşti, în comparaţie cu sadismul Irodiadei şi împătimirea fanatică a Salomeei. Ceasul trăit de eroii lui Wilde pe scenă este unul al hotărîrilor definitive, greu şi apăsător ca plumbul, un ceas al trecerii în nefiinţă a celor posedaţi de pasiuni răvăşitoare. Pentru că răvăşitoare este şi tăria de neclintit a lui Ioan, şi iubirea fără speranţă a prinţului sirian,şi disperarea Salomeei cînd e respinsă de singurul bărbat de care s-a îndrăgostit.

Gheorghe Jora a lucrat bine cu actorii principali, dar, ciudat, pare a nu fi avut suficientă încredere în textul lui Oscar Wilde. El simte nevoia unor completări, unele dintre ele interesante ca propunere (precum comentariile rostite de Ioan), altele - ca baletul sclavelor prea amintind de cele de "revistă", ca jocurile de lumini à la disco sau supraîncărcarea sonoră cu melodii "moderne" - îngreunînd, chiar împiedicînd claritatea construcţiei dramatice şi contrazicînd evident stilul wildian. Un sentiment de neîmplinire l-am încercat şi din cauza decorului creat de Victor Creţulescu. El este sugestiv prin cromatica întunecată, cu dominanta de roşu închis, dar este prea puţin generos pentru actori, obligîndu-i la o mişcare săracă, pe laterale, din cauza podiumului - eşafod montat chiar în mijlocul scenei, utilizat doar de Salomeea şi de Ioan în momentul coborîrii acestuia din planul superior (unde rămîne suspendat, răstignit ca un nou Crist pe cruce, mai tot spectacolul). Zgomotele, fie "muzicale", fie produse de scrîşnetul lanţurilor au fost prea obositoare şi, mai rău, au acoperit adeseori textul, rostirea devenind ininteligibilă.

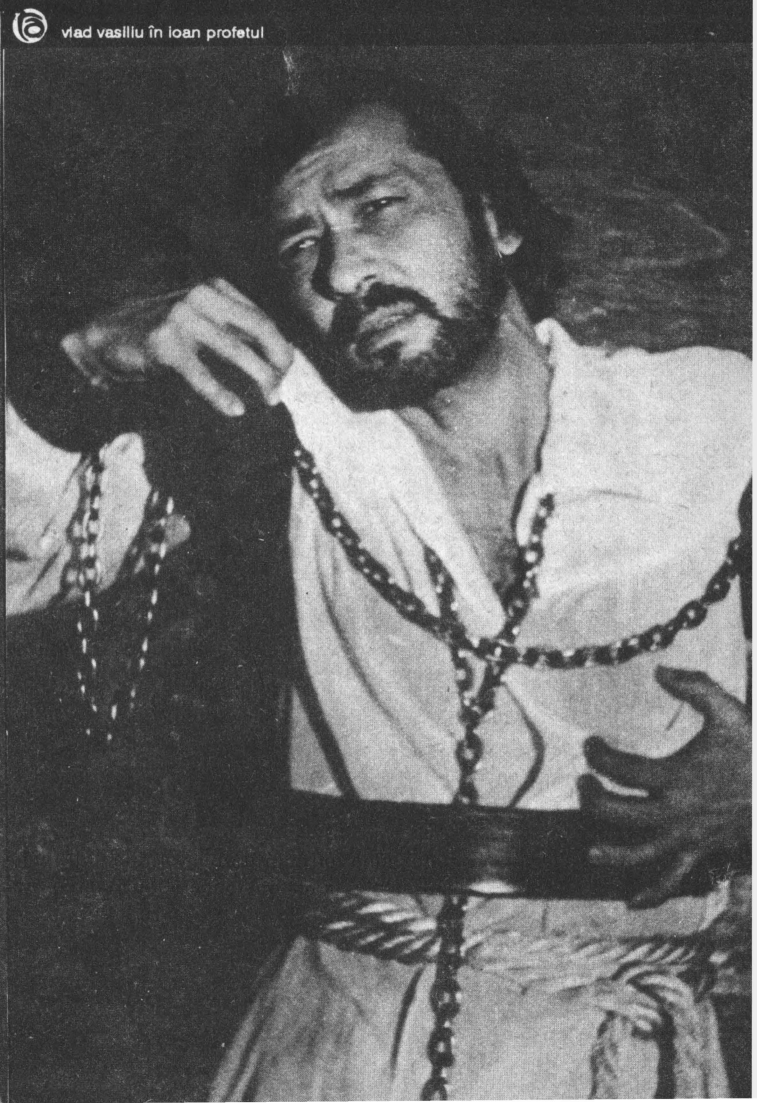
S-a lucrat mai puţin, pînă la superficial, cu interpreţii personajelor secundare. Acestea au fost nu doar mai reduse ca număr faţă de piesă, dar au rămas, în cea mai mare parte, simple apariţii "de umplutură". Starea de tensiune, crearea atmosferei atît de aparte a operei lui Wilde au fost, de aceea,numai pe alocuri împlinite (Tînărul sirian, personaj cu profunde semnificaţii în textul dramatic, este în spectacolul gălăţean foarte palid, şters interpretat de Remus Cernat). S-au remarcat, totuşi, Mariana Căpăţînă în Pajul Irodiadei, Radu Jipa într-un General şi Marcel Hîrjoghe în Evreu.

ILEANA BERLOGEA

ioana citta baciu în irodiada

carmen maria strujac în salomeea

vlad vasiliu în ioan profetul



HAVEL DUPĂ HAVEL

Se joacă mult Havel la ora aceasta. Reprezentarea textelor sale este primită cu simpatie de către un public încîntat să audă rostite cu voce tare cîteva din adevărurile pe care, pînă mai ieri, abia îndrăznea să le gîndească, eventual să le şoptească prietenilor de absolută încredere: «Dar dacă e de la Secu?». Căci, aşa cum ne încredinţează unul dintre personajele lui Havel, «omul e porc: ciripeşte».

Tripticul deja cunoscut (din spectacolul Teatrului de Comedie bucureştean, de pildă), care constituie, în linii mari, canavaua montării băimărene, vorbeşte despre dictatură şi efectele ei, care se întîmplă să fie şi factorii ei favorizanţi, despre psihoza trecînd drept normalitate datorită caracterului ei general, unanim, impersonal, deci impus, chipurile, de legităţi social-istorice, despre orwellianul (şi schizofrenicul) Dublu Gînd acceptat ca normă generală de inserare în social, despre o societate bolnavă de laşitate şi delaţiune — adică despre lucruri care ne privesc. «Îndrăzneala» sa de a aduce pe scenă limbajul frust, adesea argotic, al vieţii cotidiene deranjează pe cîte cineva, întîmplător tocmai pe unul (altminteri, reputat profesionist) care a avut recent candoarea de a susţine — în faţa unei adunări de oameni de teatru — că, la noi, nu s-au tipărit şi jucat piese omagiale despre N. Ceauşescu. Din fericire, nu deranjează şi marele public. Ba chiar dimpotrivă. Cît despre muştele de pe anumite căciuli...

Aşadar, Havel este actual. Dacă la debut, în 1964, actualul preşedinte al Cehoslovaciei utiliza mijloace împrumutate în mod evident din teatrul lui Ionescu, piesele relativ tîrzii ale scenariului de faţă posedă timbru propriu, personalitate distinctă şi, fără a fi simpliste ori agitatorice, au un aer direct şi univoc. Nu ştiu dacă cele trei acte au fost concepute cu scopul expres de a fi reprezentate împreună, dar ele funcţionează ca părţi ale unui întreg unitar, sincer şi autobiografic fără putinţă de contrazicere, coerent şi convingător în simplitatea construcţiei sale. Pe parcursul acţiunii, simpla trecere a unui nonconformist, a intelectualului disident, printre semenii săi provoacă anumite reacţii. Cel în cauză nu face, aparent, decît să existe — şi atît este suficient pentru a se afla în conflict cu mediul ambiant. Personajul incomod, protestatarul care refuză «intrarea în rîndul lumii», regula jocului, rămîne identic cu sine. De schimbat, se schimbă în cele trei situaţii numai interlocutorii. Poziţia sa este una clară, mai complicată este a celorlalţi, pe care obscure sentimente de vinovăţie îi fac să şi-o definească în raport cu el.

Regizorul Adrian Lupu accentuează, prin tăieturile operate în text şi prin introducerea unor fragmente din scrierile moral-politice ale autorului, complexele de culpabilitate ale «părţii adverse», ale Omului-de-tip-nou, ale Omului-de-bine din Era Ticăloşilor. Viziunea sa face vizibil mai ales inconfortul moral cauzat de exemplul împotrivirii consecvente a celor obligaţi să ia cunoştinţă de faptul că refuzul, protestul sînt posibile, dar numai pentru cine posedă un minimum de demnitate, de respect de sine. Ceea ce ar fi perfect în spiritul textului, însă cu condiţia evidenţierii corelative a agresivităţii «oamenilor cumsecade», căci autorul analizează cu fineţe felul paradoxal cum conformistul incapabil de gestul revoltei ajunge să-şi distileze culpabilitatea transformînd-o în resentiment, în ură făţişă, oficial permisă şi încurajată, la adresa celui ce **a îndrăznit.** Translarea scenică înfăptuită de Adrian Lupu estompează, din motive care nu ţin numai de ideaţia regizorală, această ostilitate. Astfel, dacă domnul Stanek, scriitorul din **Protest,** ascunde, sub o aparenţă de cumsecădenie, o serioasă doză de malignitate, tocmai el fiind, dintre toate apariţiile tripticului, cel capabil să minimalizeze, să denigreze lupta disidentului cu stăpînirea, în interpretarea lui Paul Antoniu şi în reducţia operată asupra rolului el apare ca un caraghios ramolit şi plîngăreţ, un fel de anacronic (chiar şi prin vestimentaţie) şi convenţional reprezentant al inteligheţiei ruse din secolul trecut. Se ignoră astfel împrejurarea că, de fapt, tocmai eficienţa este marele atù al ipochimenului, care, fără o bine gîndită strategie, n-ar fi putut ajunge o personalitate publică agreată de regim. Exigenţele rolului, se pare, îl depăşesc pe interpret şi, prin aceasta, este debalansată însăşi viziunea regizorală.

Fără îndoială, pînă şi textul atît de «transparent», de direct, al lui Havel va suscita conotaţii diferite în funcţie de locul unde va fi pus în scenă. Nu mă îndoiesc că un regizor din Vest ar fi înclinat să vadă în **Audienţa** un pamflet politic anticomunist à la Aldous Huxley, cu oarecari reminiscenţe fantastic-kafkiene, o sătiră cu o marcată notă de subiectivism, o şarjă ranchiunoasă, pătimaş exagerată. Aceasta deoarece protagonistul, acelaşi disident, de meserie literat, este nevoit, rămînînd şomer, să se angajeze ca muncitor necalificat, şi anume la o fabrică de bere. Unde un mic şef încearcă să îl «reeduce» (societatea comunistă este una eminamente pedagogică...), propunîndu-i să-şi spioneze colegii şi să întocmească «note informative» în schimbul unor mici avantaje. Pentru orice privitor dintr-o ţară civilizată a secolului nostru, faptele ar părea şocante şi incredibile, pentru noi, însă, care nu am trăit în aşa ceva, ele nu par chiar improbabile. În ce ne priveşte, după ce presa a publicat în facsimil fişele de informatori ale cîtorva distinşi oameni de cultură şi nimeni nu a îndrăznit să afirme că ar fi fost vorba de simple invenţii gazetăreşti, sîntem în situaţia de a le considera drept un reportaj sobru, obiectiv. Nouă, toate acestea nu ni se par fantastice, şi nici livreşti.

Pe partitura micului tiran beţiv, posesor al unei filosofii cinice, sau mai curînd porcine (vezi «omul e porc!» etc.), izvorîte din teama permanentă a «perfectului adaptat social» de omniprezenţii delatori, Teofil Turturică realizează o apariţie pitorească întrutotul credibilă, de o bine strunită naturaleţe şi expresivitate, atît în ipostaza-i lamentoasă, cît şi în cea euforică sau lubrică.

ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • ACOLADE • AC

HAVEL STORY de Vaclav Havel • Traducerea: Jean Grosu • Variantă scenică Adrian Lupu • Teatrul Dramatic din Baia Mare • Data premierei: 28 februarie 1991 • Regia şi scenografia: Adrian Lupu • Distribuţia: Antoniu Paul (Domnul Stanek), Lucian Prodan (Ferdinand Vanek), Teofil Turturică (Domnul Sladek), Cornel Mititelu (Michal), Dana Ilie (Vera), Dan Rădulescu (Un "băiat"), Gică Andruşca (Alt "băiat").

PE LINIA DE PLUTIRE

Cu un colectiv actoricesc subţiat pînă la a nu mai fi decît umbra unei trupe de teatru, dar cu dorinţa de a-şi onora în continuare menirea, fie şi pentru un public sensibil rarefiat, Teatrul Dramatic din Baia Mare se află, acum, la ora supravieţuirii eroice. În condiţiile date, e aproape de mirare că nu renunţă la seriozitatea opţiunii repertoriale şi la profesionalismul montării, calităţi care se regăsesc şi în cea de a patra premieră a stagiunii '90-'91, **Havel-Story**. Regia şi scenografia semnate de Adrian Lupu îndreptăţesc un asemenea titlu, realizatorul spectacolului propunîndu-ne un scenariu coerent - în a cărui alcătuire s-au folosit fragmente din piesele **Audienţa, Vernisaj, Protest** şi **Largo desolato** - al "poveştii" lui Havel, reprezentaţia subliniind deopotrivă caracterul autobiografic al textelor dramatice şi generalitatea problematicii lor pentru zona Estului european. (Doar adăugarea unui fragment din scrierile politice ale autorului, în final, mi s-a părut inutil didacticistă, ieşind din regimul convenţiei artistice a spectacolului.)

Nu e o reprezentaţie de anvergură, dar e totuşi un spectacol de "teatru-teatru", jucat cu credinţă şi onestitate profesională, interpretările actoriceşti nefiind niciodată distonante, chiar dacă nu ajung, întotdeauna, la rîvnita strălucire artistică. Cornel Mititelu (Michal) şi Dana Ilie (Vera) îşi adjudecă dezinvolt savoarea comică a partiturilor, Lucian Prodan (Ferdinand Vanek) e convingător în rolul autorului, mai incert trasat fiind, de către Antoniu Paul, conturul scriitorului Stanek, în vreme ce acela al berarului Sladek e,

Alți doi «reeducatori» ai disidentului își fac apariția în **Vernisaj**. De astă dată e vorba de un cuplu, Vera și Michal, prietenii protagonistului, care încearcă, pe calea blîndei persuasiuni și a exemplului personal, să aducă la sentimente mai bune față de societate și de viață în genere. Piesa ne aduce cu insistență aminte de dramaturgia lui Teodor Mazilu și de proștii săi sub clar de lună. Cei doi descurcăreți cu veleități mic-burgheze, ba chiar mondene, par să considere aranjarea propriului «cuib» și voiajele în străinătate pe banii statului drept supremul ideal, pe care am fi nedrepți dacă l-am numi specific comunist, el manifestîndu-se, presupun, oriunde există un pic de mărginire și de snobism. Cu mențiunea că numai descurcărețul dintr-o țară (fost) comunistă este nevoit să recurgă la compromisuri și expediente sordide pentru a-și satisface pasiunea achizitivă.

Cei doi binevoitori, care merg cu uitarea de sine pînă acolo încît ar fi dispuși să-i ofere musafirului, întru convingere, și un mic show erotic, sînt interpretați cu haz și profesionalism, fără șarjă, de Dana Ilie și de Cornel Mititelu.

Rolul dificil, lipsit de spectaculozitate intrinsecă, al disidentului, (nu trebuie uitat că el figurează o teză, și așa ceva e mai ușor de scris pe hîrtie decît de întrupat pe scîndura scenei), îi revine tînărului Lucian Prodan, care reușește fără efort aparent să îl facă plauzibil, chiar dacă nu și memorabil.

Am asistat la spectacolul dat în sala aproape neîncălzită a teatrului, într-un decor de o deplorabilă indigență, care abia reușea să marcheze și nicidecum să încarneze intenția scenografică (ce să-i faci, nu se găsesc materiale, sau, dacă se găsesc, sînt atît de scumpe încît teatrul s-ar ruina cumpărîndu-le), la lumina unor reflectoare cu becuri aproape consumate. Iar dintre cei șapte interpreți, nici unul nu are studii de specialitate. Ce, parcă Shakespeare făcuse I.A.T.C.-ul?!

Ținînd seama de toate astea, pot afirma că am văzut un spectacol reușit.

DAN PREDESCU

dana ilie, cornel mititelu, lucian prodan

• ACOLADE • ACOLADE

dimpotrivă, ceva mai apăsat decît era necesar, în interpretarea lui Teofil Turturică.

Scenografia, mai mult sau mai puțin improvizată, nu ajută prea mult reprezentația, obligîndu-l uneori pe regizor la un desen mizanscenic sărac, riscînd să se repete chiar supărător.

"Băieții" - securiști (Dan Rădulescu și Gică Andrușca), așa lipsiți de relief cum sînt, poate voit, dau totuși imaginea ubicuității acelei instituții care ne-a terorizat pînă nu demult viața. Tot ar fi ceva dacă am avea certitudinea că practicile ei aparțin definitiv trecutului. Ca și "povestea lui Havel".

VICTOR PARHON

O PARABOLĂ GROTESCĂ ȘI TRAGICĂ

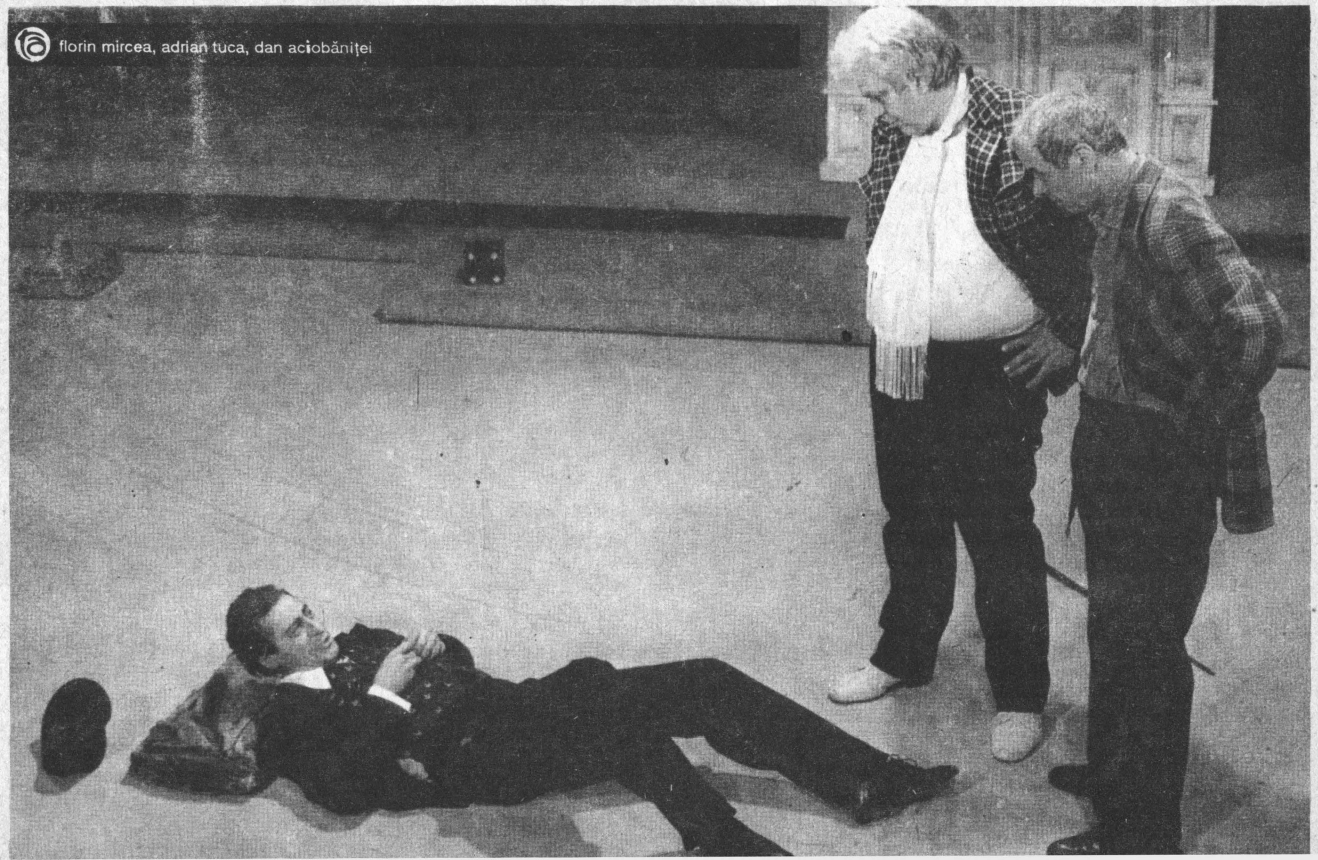
ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vișniec • Teatrul Național "Vasile Alecsandri" (studio) • Data premierei: 17 februarie 1991 • Regia: Nicolae Scarlat • Scenografia: Ileana Huber • Distribuția: Adrian Tuca, Florin Mircea, Dan Aciobăniței, Gelu Zaharia.

Într-un film din 1970 - "Clovnii" -, Fellini aducea un emoționant omagiu unei arte pe cale de dispariție; era un adevărat ritual închinat circului, prin care se pierdeau - datorită invaziei tehnicii și performanței sportive - arta comicului pur și ingeniozitatea lui poetică. Marele regizor își extindea însă reflecția asupra artei în general, asupra bătrîneții și morții, asupra tainicelor izvoare ale miracolului. **Angajare de clovn** , piesa lui Matei Vișniec, amintește opera felliniană, dacă nu va fi fiind cumva chiar un omagiu nemărturisit adus ei. Vișniec a scris-o, probabil, cînd și-a dat seama că timpul comediei, al rîsului nestăpînit și sincer a trecut, că nu mai e loc pentru așa ceva și că, deci, artistul comic, clovnul, trebuie să dispară. Asta e tema piesei: dispariția, moartea prin inutilitate a ultimilor clovni. Trei dintre ei, bătrîni, bolnavi și triști, se adună în fața unei uși pe care se află un anunț: "Angajăm clovn". Ușa însă nu se deschide și nimeni nu vine să-i angajeze. Așteptare zadarnică; Godot nu va apărea. Sugestia beckettiană e limpede și aici, ca și în **Bine,mamă, dar știa povestesc în actul doi ce se întîmplă în actul întîi**. Ca să treacă timpul, cei trei evocă momentele de glorie de altădată și se amăgesc în speranța că mai e nevoie de ei, că mai sînt în stare de funcționare, adică de creație. Spectacolul lor e grotesc și tragic totodată;amintirile, evocările, confesiunile autobiografice, incursiunile poetice în domeniul imaginarului sînt expresii ale unei existențe tragice abil fardate în comic și grotesc.

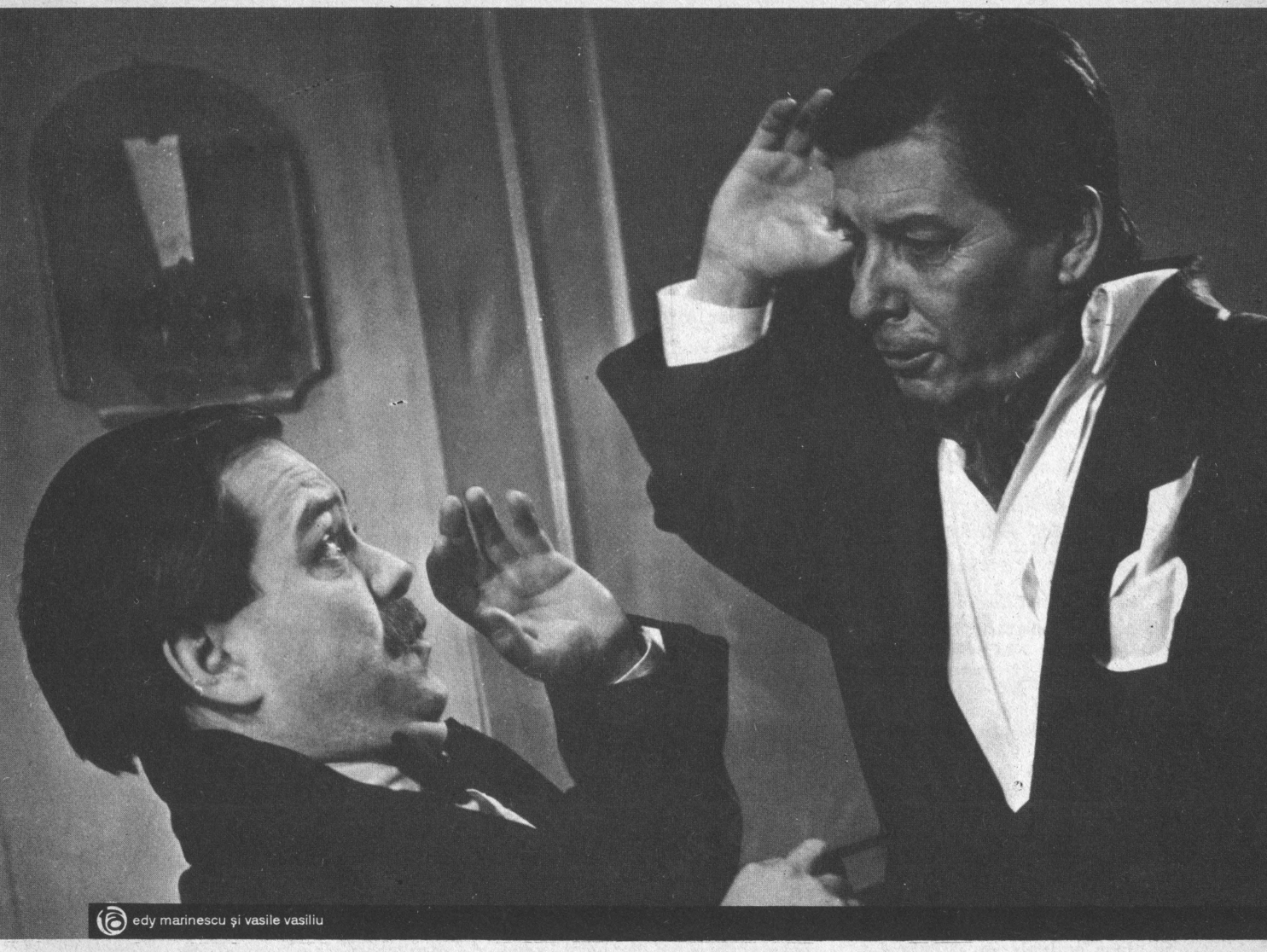
Se pare că regizorul Nicolae Scarlat și-a înscris în programul său de creație lansarea susținută a dramaturgului Matei Vișniec, de vreme ce se află la a patra montare a unor texte ale acestuia, într-un timp foarte scurt. El pusese, la Teatrul "Nottara", **Caii la fereastră** (spectacol interzis în ajunul premierei), apoi, la Piatra Neamț, la Iași și la Televiziune a regizat piesele **Bine, mamă...**, **Angajare de clovn** și **Ce facem cu violoncelul?** E o fericită interferență de structuri ideatice și afective, o întîlnire de firi artistice pentru care metafora e principalul mijloc de expresie scenică. Scriitura lui Vișniec e șocantă prin bogăția ambiguităților poetice, prin încărcătura de elemente dilematice și parabolice, prin ecourile bine asimilate din teatrul absurdului, dar și din basmele moderne și din neosimbolismul contemporan. Toate acestea găsesc o adecvată înțelegere și o translare scenică inspirată prin acțiunea regizorală a lui Nicolae Scarlat. **Angajare de clovn** are, în montarea sa de la studioul Teatrului Național din Iași, un ton de dramă tulburătoare, de parabolă existențială machiată în grotesc. Spațiul scenic în care se desfășoară întristătorul spectacol al celor trei clovni - în fapt, trei ipostaze ale condiției artistului aruncat în afara societății de indiferența și brutalitatea semenilor - este o arenă de circ goală, semnificînd pustiul din noi și pustiul din lume. Doar o ușă, dincolo de care ar putea fi salvarea sau moartea. Ei bine, dincolo de ea e moartea. Cei trei se aflau la capătul vieții sau, mai bine zis, la capătul existenței lor artistice. Cînd unul dintre ei moare, ucis de invidia celorlalți doi - după ce le făcuse o ultimă demonstrație a puterii miraculoase a artei sale - și cînd ușa se deschide, constatăm că dincolo de ea nu este decît cimitirul clovnilor. Surpriza este zguduitoare în tragismul ei și Nicolae Scarlat, împreună cu scenografa Ileana Huber, au știut să-i dea o dimensiune tragică.

Cei trei clovni sînt interpretați de Adrian Tuca, Florin Mircea și Dan Aciobăniței. Austeritatea spațiului de joc dă actorilor șansa de a umple golul scenic cu propria lor strălucire apusă, cu existențele lor zdrențuite, cu amintirile lor aduse la lumină, cu tristețile și cu mîndria lor mai mult mimată decît adevărată. Adrian Tuca e cuceritor în jocul aparențelor; el pune surdină durerii personajului , o păstrează în subsidiar, lăsînd spectatorul s-o bănuiască numai, în timp ce clovnul își desfășoară cu zel grotesc numărul care l-a făcut cîndva celebru și din care acum n-au mai rămas decît cioburi. Actorul - aflat într-o perioadă fastă a carierei sale, în care mijloacele, epurate de orice încărcătură parazită, au substanțialitatea dramatică a esenței - susține aici un adevărat recital în care comicul și grotescul sînt străfulgerate din interior de fiori tragici. La același diapazon evoluează Florin Mircea; personajul său, compus cu minuție de bijutier, este cel care impulsionează ascensiunea acțiunii spre piscul ei de tragedie existențială. Dan Aciobăniței își potrivește pasul cu al colegilor săi , fiind însă mai potolit, mai fără explozii, conturînd un clovn mai reflexiv și mai reținut. Cei trei interpreți conturează cu precizie personaje care sînt, în același timp, artiști și oameni, fericiți și nefericiți, veseli și triști, luptîndu-se unii cu alții, urîndu-se și iubindu-se, lăudîndu-se și păcălindu-se, jucînd plăcerea jocului. O lume a circului. Un circ al lumii.

ȘTEFAN OPREA



florin mircea, adrian tuca, dan aciobăniței



edy marinescu şi vasile vasiliu

STUPID, DAR RECONFORTANT

NAŢIONAL TÎRGU MUREŞ

O DRAGOSTE DE MILIOANE (OSCAR) de Claude Magnier • Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş - secţia română • Data premierei: 10 februarie 1991 • Traducerea şi adaptarea: Aurel Ştefănescu • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Clara Labancz • Distribuţia: Vasile Vasiliu (Bertrand Barnier); Smara Marcu (doamna Barnier); Edy Marinescu (Christian Martin); Rodica Baghiu (Colette); Mihaela Rădescu (Jacqueline); Monica Ristea (Bernadette); Nicolae Cristache (Philippe); Doina Preda (Charlotte); Cătălin Neghina (Oscar); Cornel Frimu (Şoferul).

Din moment ce autorul însuşi consideră partida cîştigată dacă, după lectura piesei (sau vizionarea spectacolului), vom putea spune "Este într-adevăr stupid, dar ne-am amuzat copios", nu ne rămîne decît să considerăm şi noi - potrivit aceloraşi "criterii" - partida aproape cîştigată de către realizatorii reprezentaţiei, în faţa celor mai puţin exigente (dar şi mai numeroase) categorii de public din Tîrgu Mureş. Dacă au cîştigat-o sau nu şi în faţa propriilor exigenţe profesionale e o chestiune care riscă să devină, din păcate, superfluă. Cîtă vreme publicul continuă să nu prea vină la teatru, iar un astfel de spectacol, fără pretenţii, pur şi simplu deconectant, face aproape săli pline, justificarea lui nu mai are nevoie de binecuvîntarea criticii. Ceea ce rămîne de discutat, pe plan strict profesional, este doar problema mijloacelor de expresie utilizate. Din acest punct de vedere, victoria obţinută ar putea fi totuşi contestată, multe "goluri" fiind înscrise din "ofsaid", adică prin îngroşări şi supralicitări ale efectelor comice de care spectacolul nu ar fi avut neapărat nevoie, ca să rămînă totuşi un veritabil succes de casă. În locul lor, s-ar fi cuvenit însă un ritm mult mai bine dozat şi, poate nu în ultimul rînd, o mai fină asumare a condiţiei amuzamentului "franţuzesc", care nu se confundă cu cel "balcanic". Dincolo de aceste observaţii cu caracter general, care vizează stilul de joc al actorilor, prea puţin "cenzurat" de regia lui Dan Alecsandrescu, nu sînt multe lucruri de spus. Vasile Vasiliu (în rolul patronului şi părintelui fetei) deţine partea leului şi şi-o adjudecă ferm, ca atare, tot lui datorîndu-i-se însă şi multe dintre excesele amintite, la care nu-l depăşeşte decît Nicolae Cristache (Philippe), altfel şi el bine înfipt în rolul unui maseur culturist. Poate tocmai de aceea am şi apreciat mai mult jocul lui Edy Marinescu (subalternul pretendent la mîna fetei patronului etc., etc), refuzul efectelor facile, ostentative, devenind în context o calitate deloc neglijabilă. Aplombul Monicăi Ristea (Bernadette), şarmul şi impetuozitatea Rodicăi Baghiu (Colette), aerul confuz şi aparent neajutorat adoptat de Mihaela Rădescu (Jacqueline) nu rămîn nici ele neafectate de supralicitări, fără a avea însă, întotdeauna, rezultatul scontat. Ca şi în cazul interpretărilor Smarei Marcu (doamna Barnier) şi Doinei Preda (Charlotte).

Scenografia se uită după 10 minute. Spectacolul, după cîteva ceasuri.

VICTOR PARHON

ÎNTRE GULDENBURG ȘI DALLAS, CU ESCALĂ LA PARIS

De ce sîntem invitați la castel e greu de spus. Pare-se, cineva, acolo sus, la T.V., încearcă să concureze repertorial producția de seriale din mătase creponată. "Viața ca-n cărți și ca-n filme" cîștigă teren, ba chiar tot terenul, ca o viitură, de-ți vine să lăcrimezi cu gîndul la suava Zița, cititoarea "Dramelor Parisului", și să te-nfiori cînd îți aduci aminte că acum cincizeci de ani (!!!) Ion Sava își cheltuia energia incriminînd stilul "alimentar" al repertoriilor.

Sigur, se poate replica: Anouilh e totuși un nume, bulevardierele lui au și ales, nou (Vasile Rotaru și Virgil Popa). În sfîrșit, cu o imagine și cu un montaj suficient de bine conduse ca să nu ne mai apuce disperarea și căscatul între prim-planul eroinei și contrareplica partenerului. Asfel încît... ne-am amuzat cît am putut în fața acestei comedii amărui cu miros de dantelă ușor prăfuită, care poartă marca de gust a celebrului ei traducător și regizor "din prima căsătorie", Sică Alexandrescu. Să nu uităm că maestrul a fost, timp de peste 30 de ani, unul dintre experții în operațiunile de importare și adaptare, pe scenele micului Paris, a mărfurilor de specialitate din marele Paris.

Nu multe ar mai fi de spus despre acest Anouilh (care nu e nici Antigona, nici Amphytrion, nici Ciocîrlia, nici Becket, dar nici nu strică nimănui). Ar fi niței miez, și-un pic de conflict social, și sînt și..."bine scrise". Teatrul e făcut din convenții, așa că nimeni n-o să-și bată capul dacă eroinele vor fi îmbrăcate astfel încît să nu arate nici ca la '48, nici ca în '91, iar atmosfera se poate asezona cu manechinele de la revista "Ana", ce vor prezenta o recentă colecție de primăvară. La urma urmelor, ce diferență e între suferințele unei micuțe balerine din '48 și dramele Emmei Harte? Una peste alta, pînă se hotărăște cineva să atace și repertoriul adevărat, se poate spune măcar că Invitație la castel e un spectacol închegat, cu distribuție bine întocmită, cu replici scînteietor franțuzești, cu partituri excelente pentru actori (cum adesea doar bulevardierele știu să ofere), cu o regie alertă și minuțioasă (Cornel Todea), cu decor cochet și, mai doar de vorbit despre actori, împărțiți, ca la competițiile sportive, în două categorii: juniorii și old boys. Trebuie recunoscut că cei dintîi sînt învinși la puncte, cu o anumită detașare, de către cei din urmă. A fost o plăcere rară să o revedem pe Olga Tudorache, fie și în această jucărioară, și să savurăm aroma prețioasă a unui stil inconfundabil, în care tonul, gestul, replica, privirea cad exact acolo unde trebuie, încărcate de emoție ori de ironie, de cinism ori de tandrețe. I-am reîntîlnit cu bucurie pe George Constantin și Ileana Stana Ionescu, exemple de profesionalitate, iar surpriza spectacolului televizat a fost Traian Stănescu, într-o admirabilă compoziție de zahariseală aristocratică. Un cuvînt de bine și despre umorul fin, subtil, al Cocăi Bloos.

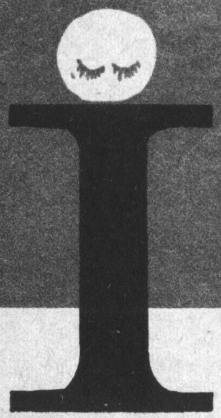
Să fie vorba doar despre o mai mare experiență în ceea ce privește rostirea cu miez a dialogului? Se poate. Dacă nu ținem seama însă că toți cei trei tineri actori joacă mult, joacă des, și pe scenă și în film, sînt deja vedete. Raluca Penu își conduce balerina ingenuă, cu abilitate, două treimi din reprezentație, dozîndu-și emoțiile cu grijă; în ultima treime joacă însă descoperită "îndrăgostirea inconștientă" și suferă demonstrativ. Emilia Popescu are forță și are trăiri acute, credibile; pe alocuri, mai ales în scenele în care intră în relație cu Ștefan Bănică jr., lucrurile par oarecum exterioare, ușor false. (În orice caz, apare în jocul actriței, uneori, un soi de accentuare temperamentală ce n-are a face cu personajul, care poate fi oricum, doar "vulgărel" nu, altminteri părulala nu mai are haz.)

Cît despre eroul reprezentației, care are parte de un rol dublu, Ștefan Bănică jr. posedă toate datele necesare, doar puterea îi lipsește. Un dublu rol, fie el și de teatru bulevardier, sau mai ales de acest fel, e o performanță care necesită o fină diferențiere a stilurilor și a personalităților interpretate. Gemenii Bănică sînt compuși din smoking vișiniu, aplomb de operetă și clipiri timide. Deci nu ajung nici un moment să ne convingă de faptul că unu și cu unu fac doi. Așa că rămînem tot cu imaginea tînărului Bănică din Cabaretul T.V., cel care cîntă la pian, dansează fermecător, improvizează blues-uri cu ușurință etc. Ce să-i faci, asta e situația. Poate, data viitoare...

MIRUNA RUNCAN

OGLINZI PARALELE

TEATRUL ȘI OMUL DE PE STRADĂ



Istoria culturii europene în perioada sa contemporană dezvăluie, între altele,și acest fapt: creșterea dinamicii în lumea teatrului. Perioadele de recesiune economică, instaurarea, cînd și cînd, a amenințării de ordin social politic, vreun conflict militar de anvergură, o contrazicere flagrantă a drepturilor omului au determinat și determină accelerarea, ca un reflex al "instinctului" de autoapărare, a semnelor unor noi căutări în direcția expresivității teatrale. Acest lucru atrage după sine, cu o anume regularitate, alte moduri de organizare a circuitelor teatrale, alte tipuri de relații între teatru, ca fenomen cultural, și comunitate, ca grup conturat pe baza cîtorva criterii. Se produce, cu alte cuvinte, o apropiere a teatrului de cetățean, paralel cu dezvoltarea în continuare a modurilor spectacologice care înseamnă selecția de către cetățean a teatrului la care se va duce.

O experiență teatrală, ca obiect al viitorului spectacol, poate fi și aceea de a sonda în rîndurile oamenilor de pe stradă caracteristici ale felului lor propriu de a considera teatrul ca fenomen comunitar și nu numai ca rețea de instituții teatrale cu afiș repertorial distinct. Într-unul din cartierele din sudul Londrei, de pildă, există un spațiu teatral solicitat și obținut în urma unor presiuni făcute de membrii comunității care locuiește în acel cartier (pe căi diverse: filieră oficială, presă, provocarea unei intervenții parlamentare etc.). Acest spațiu teatral aparține acelui cartier și comunității respective, care a resimțit nevoia participării la activitățile sale, diverse, dar și la un tip de contact social pe care nu-l poate avea altfel. Explicațiile sînt mai multe și aparțin unor planuri distincte. E vorba, mai întîi, de suprafața socială pe care omul de pe stradă o are în cadrul unei societăți dezvoltate, de selecția , de multe ori foarte strînsă, pe care o operează în privința prezenței sale în viața comunitară, de coordonate psihologice ale suportării stress-ului cotidian, de conștientizarea tipului de relație pe care o are cu propriul univers, de modul cum rezistă la presiunea universului "mare" ș.a.m.d.

Acel teatru de cartier londonez încerca, fie prin conferințe pe teme teatrale, fie prin spectacole, să sugereze spectatorilor săi, oamenii din zonă, limitele propriei lor "competențe" sub raport social, dar și depășirea acestora prin revelarea psihologiei unor gesturi esențiale ale vieții de zi cu zi, fapt care, cum aveam să-mi dau seama, putea reduce senzația agresiunii, de pildă, a mediului fizic, asupra instinctelor vitale. Unii dintre participanți intrau în "rol" sub conducerea regizorului alături de care construiau textul spectacolului sau analizau un text deja scris.

Noi am fost obișnuiți, pe căi diverse, să considerăm relația Teatru-Public drept una **globală**, deși nu o dată ne-am întrebat ce se ascunde în spatele acestui cuvînt: publicul. Și răspundeam că e vorba de categorii socio-profesionale sau de vîrstă, și atît. Era o viziune contabilă de chestionar, de sondaj, și nu avea nimic de-a face cu aspectul **vital** pe care îl presupune, între altele, relația respectivă. Apoi viziunea aceasta, inertă, totuși, ascundea și o prejudecată: publicul care vine la teatru. N-a fost vorba niciodată de teatrul care merge la aceia care nu sînt încă public. Cu alte cuvinte, stabilirea unei dinamici complexe a relației între Teatru și omul de pe stradă înseamnă și elaborarea unor circuite teatrale (semi- sau ne-profesioniste, cel puțin la început) prin care inter-medierea, "negocierea" contextelor social-economice sau politice au loc pe terenul acelora care suportă evident rezultatele acestor "negocieri" purtate la nivelul politicii generale. În Franța, Germania, Marea Britanie și nu numai, tendința de dezvoltare a teatrului comunitar, deci nu a instituției teatrale "oficiale", a fost și rezultatul unui gînd evidențiat mai ales în urma perioadelor istorico-sociale dificile, atunci cînd, de pildă, s-a observat cît de puțin sînt înarmați oamenii de pe stradă, oamenii obișnuiți (cărora standardul social nu le permite frecventarea asiduă a teatrelor aparținînd circuitului publicitar), din punct de vedere psihologic pentru a înfrunta precarități de diverse feluri: sociale, intelectuale, sexuale, rasiale. Dezvoltarea acestor circuite teatrale a pregătit terenul insinuării și a unei utilități din punct de vedere existențial referitoare la ample categorii "robotizate" de manejul vieții cotidiene. Proliferarea grupurilor teatrale plasate în astfel de comunități urbane sau rurale (și cazul latino-american este elocvent) a consemnat stabilirea unui alt mod al relației Teatru-Public, caracterizat de programe de educație social-culturale operînd cu anume concepte definitorii pentru comunitatea respectivă.

O tradiție puternică a culturii teatrale europene a destinat experienței publice a teatrului rolul de "divertisment". Ea este acaparantă și azi, iar teatrul românesc nu face excepție în această privință. Ea caracterizează la fel de puternic consistența ritualului social pe care îl presupune, pentru omul de pe stradă, faptul de **a hotărî** să meargă la teatru. Utilizarea socială a timpului, aici, este de alt ordin decît în cazul teatrului comunitar, unde teatrul își formează un public determinat deja, cum spuneam, de anumite coordonate social- economice. Pentru societățile din Est abia acum se poate pune problema (Polonia fiind totuși o excepție) regîndirii relației Teatru-Public din perspectiva emergenței altor circuite teatrale (experimental, comunitar, marginal etc.). Cum și ideea "omului de pe stradă" ca entitate **globală** se va vedea curînd expusă unui alt sistem de evaluare. Faptul mi se pare cu atît mai evident cu cît acum (asta însemnînd o perioadă mai lungă), la puțină vreme după ce s-a produs o schimbare istorică, starea de a fi spectator la teatru reapare pe fundalul redefinirii propriului raport al omului de pe stradă cu o lume în schimbare.

MARIAN POPESCU

O TELEVIZIUNE DE NOTA 7?

Am în față un "sondaj național realizat de IRSOP la solicitarea conducerii Televiziunii", pe un eșantion reprezentativ pentru populația României în vîrstă de peste 17 ani. Rezultatul acestui sondaj a fost dat parțial pe post, cu vădită satisfacție, din moment ce majoritatea apreciază conducerea ca bună, iar cel care l-a prezentat, Cornelius Roșiianu, figurează pe locul 2 în preferințele telespectatorilor.

Că 76% din cei chestionați se uită zilnic la televizor nu e nici o surpriză, iar că jumătate din ei nu sînt afectați de scurtarea programelor e explicabil - ziua, cei care nu sînt la serviciu sînt la cozi, iar seara, lumea obosită de mizerie se culcă mai devreme sau citește presa, din care se pot afla lucruri mai multe și mai diverse.

Deși principala obiecție față de programe este:"prea multă politică", aproximativ jumătate sînt mulțumiți de modul cum se prezintă activitatea guvernului, a parlamentului și a președintelui țării, iar la punctul obiectivitate si adevăr, aceeași jumătate consideră că, în general, se spune adevărul, 32% că - tot în general - nu, iar 18% nu sînt dumiriți dacă televiziunea e de partea sau împotriva guvernului.

De fapt, la toate întrebările există un procent de răspunsuri nu stiu, cel mai mare fiind la obiectivitatea în privința situației interne și internaționale.

Există și un punct care cere să apreciezi în note de la 1 la 10 simpatia față de televiziune. Făcînd o medie a subiectivităților ar ieși cam nota 7. O notă mediocră, corespunzătoare realității. Reiese din acest sondaj că lumea noastră înglobează televiziunea în sfera loisir-ului: în afară de știri, urmărite de mai toți, preferințele se îndreaptă spre filme artistice, transmisiuni sportive, muzică populară și ușoară, desene animate etc. Deci omul mediu vrea ca televizorul să-i suplinească mersul la cinema (la teatru, nu - sper doar, fiindcă piesele filmate nu-s totuna cu spectacolul urmărit din sală, în atmosfera vie, participativă, creată acolo), pe stadioane, vrea să fie distrat, de-conectat.

O prezență benefică în topul preferințelor e "Teleenciclopedia", pe locul 4, imediat după transmisiunile sportive, înaintea muzicii populare și a serialelor. Asta s-ar explica și prin îndelungata ei tradiție, prin faptul că era una dintre foarte puținele emisiuni necontaminate de propaganda ceaușistă și că sub această formă, de popularizare atractivă a culturii, fără a coborî prea mult stacheta, publicul se lasă instruit, iar varietatea temelor, bine dozate și ilustrate cu documentare de un profesionalism simpatic, evită plictiseala. E meritul Corneliei Rădulescu și al lui Ioan Ionel, după cum, mai nou, e meritul lui Alexandru Mironov de a asigura emisiunilor de știință o audiență mare.

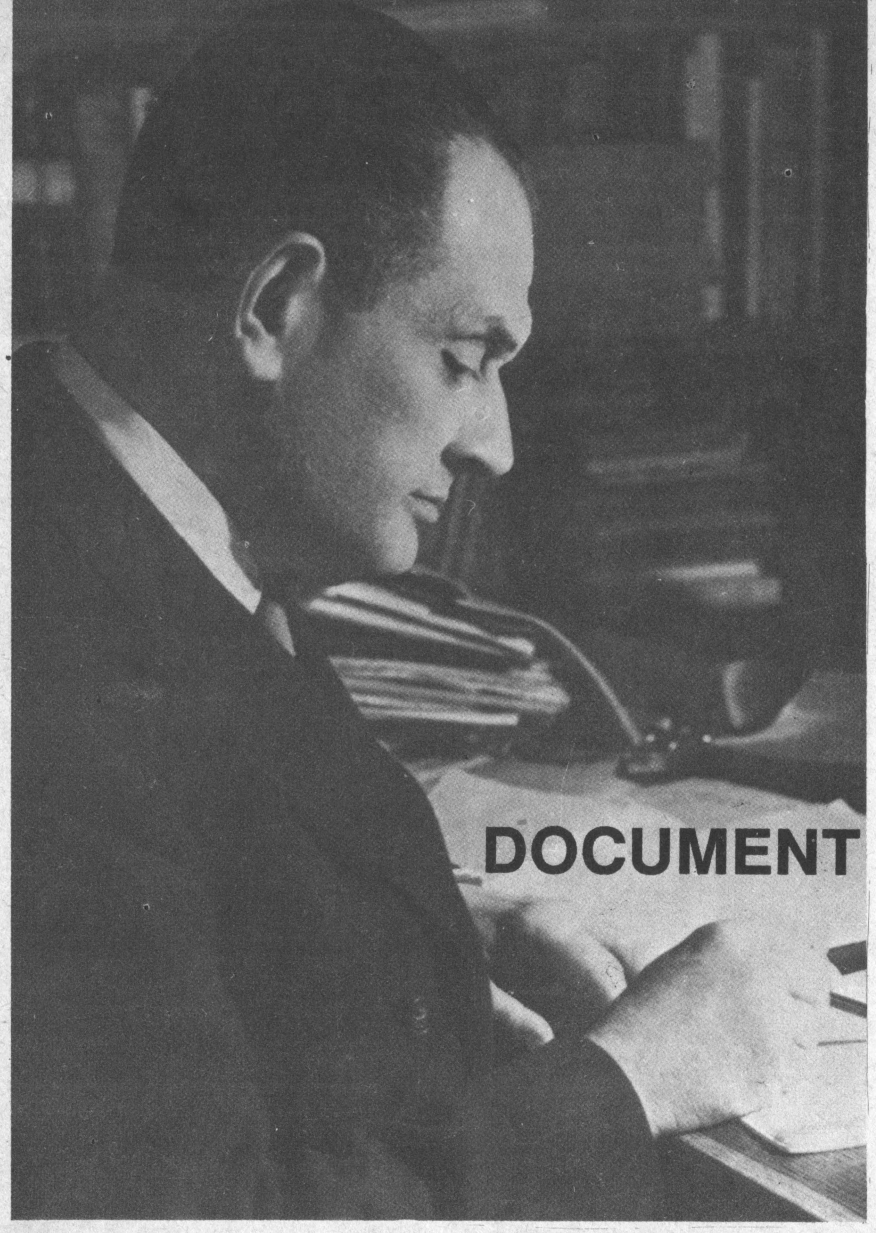
Ceea ce nu se întîmplă cu emisiunile literare și privind artele - cu un loc restrîns în program și atît de prost făcute încît nu atrag pe nimeni.

Mă gîndesc ce ar însemna de pildă un critic literar cu charisma cel puțin a lui Țopescu, cineva (și există asemenea oameni) în genul lui Bernard Pivot din Franța, care, cînd vorbea despre o carte și prezenta un autor în emisiunea lui, făcea ca a doua zi să se epuizeze tirajul. Ceva-ceva încearcă să facă (și nu rău) Sanda Vișan, dar numai sub formă de semnale iute stinse. De ce nu i s-ar da pe mînă o emisiune fixă (ca Janei Gheorghiu, de exemplu), fiindcă aplomb și competență are și ea, numai că nu și le poate desfășura. Tipicul comunist cu inși morocănoși citind monoton, interviuri cu întrebări stereotipe nu te pot face să uiți de grijile, interesele și urgențele vieții tale într-o bucurie dezinteresată, care e condiția artei. Trebuie să se încerce măcar a se da o dimensiune intelectuală kitsch-ului invadator sau o motivație mai înaltă nevoii de distracție a societății de consum care tinde să transforme în obiect de folosință, ușor digerabil, și arta. Între fastidios și vulgarizator există o cale de mijloc prin care farmecul și inteligența realizatorului pot face ca publicul larg să aibă acces la înțelesuri ce-i depășesc nivelul de instrucție și-l incită să continue pe cont propriu, cît îi stă în putință, plăcerea de a-și spori cunoștințele și de a-și forma o opinie argumentată.

Chestionarul IRSOP se încheie cu un clasament al celor mai apreciați redactori și realizatori. Din cei 118 intrați în competiție au întrunit mai mult de 50 de voturi doar 15, cu mari diferențe între ei. Pe locul 1 - la distanță de toți ceilalți (404 opțiuni) - Cristian Țopescu, urmat de cîțiva redactori de la Actualități și de Jana Gheorghiu. În mod paradoxal, deși conducerea televiziunii e apreciată de majoritate, Emanuel Valeriu e pe ultimul loc în topul popularității (54), depășit bine de Vartan Arachelian (111), Alexandru Mironov (86) și chiar de Carmen Dumitrescu (65), care totuși, de cîteva luni bune - înaintea efectuării sondajului - nu a mai fost văzută pe post.

Devenind eu, din cauza împrejurărilor, destul de suspicioasă, mă încearcă bănuiala că sondajele IRSOP ar fi niței coafate, ca să aibă credibilitate dar să nu nemulțumească prea tare beneficiarul plătitor, în cazul nostru conducerea televiziunii. De unde prezența d-lui Valeriu, chiar și la coada plutonului de preferințe. Vorba poetului: "dovadă n-am, dar îmi aduc aminte".

ADRIANA BITTEL



TUDOR VIANU ŞI CAZUL DRAMEI "DESPOT VODĂ"

La 28 martie 1945, actorilor Teatrului Naţional din Bucureşti, adunaţi în modestul foaier al sălii Liceului "Sf. Sava" - unde se adăpostea, vremelnic, prima noastră scenă - le este prezentat noul director, profesor de estetică la Universitatea bucureşteană, Tudor Vianu. Aşezarea sa în fotoliul lui Ion Ghica venea după două scurte şi agitate cîrmuiri. Din toamna lui '44 şi pînă în martie următor, Victor Eftimiu şi N. Carandino încercaseră stabilizarea vieţii gloriosului aşezămînt rămas fără monumentalul edificiu din Calea Victoriei. Oficialitatea încuraja perfid entuziasmul tuturor celor care se străduiau să grăbească refacerea clădirii, avariată de bombardamentele din 25-26 august 1944. Nimeni nu bănuia, încă, finalul tragic al acestei campanii:în toamna lui 1947, guvernul Groza va spulbera zidirea, şi comunismul de import atoatebiruitor îşi va putea manifesta în voie ura bestială pentru vechile noastre instituţii naţionale.

Deocamdată, cînd speranţele încă mai înaripează sufletele, se repetă şi se joacă pe cele două scene de la liceele "Sf. Sava" şi "Matei Basarab"şi la Studioul din Piaţa Amzei. Cu dor de muncă şi de faptă românească, se chibzuieşte un repertoriu cuprinzător. Rînd pe rînd, se reprezintă piese de V.Eftimiu, Camil Petrescu, Al. Macedonski, M. Sebastian, Al.Kiriţescu. Pentru prima dată la noi, **Don Juan** de Molière; Schiller şi Ibsen, prezenţi. Regizorul Ion Sava realizează neuitatul său spectacol **Macbeth**, cu măşti.

Dar evenimentul scurtului directorat Tudor Vianu (28 martie 1945 - 1 martie 1946) n-a fost pus niciodată în lumina sa pilduitoare. Nici nu avea cum, în vremea care a urmat.

Simţind primejdia care ameninţa patrimoniul clasic al literaturii noastre, Tudor Vianu propune, pentru deschiderea stagiunii 1945 - 1946, drama istorică **Despot Vodă** de V. Alecsandri, invocînd tradiţia Naţionalului - primul gong de toamnă să anunţe o piesă românească. L-au susţinut M. Sadoveanu, Al. Rosetti, Al. Kiriţescu, Basil Munteanu din Comitetul de lectură, în ciuda unor dregători care începeau să silabisească lecţiile proletcultului.

17 septembrie 1945. Pe scena de la "Sf. Sava", Al. Critico (Despot), N. Brancomir (Tomşa), Emil Botta (Spancioc), Marietta Anca (Carmina), Migry Avram Nicolau (Ana), Gh. Ciprian (Moţoc) tălmăcesc capodopera părintelui dramaturgiei naţionale. Dar, cum lupta de clasă încă nu se ascuţise, textul "moşierului" Alecsandri a primit viza chiar pentru tiradele socotite mai tîrziu naţionalist-şovine. Printre cei care şi-au dat acordul a fost şi consilierul sovietic din comisia aliată de control.

Şi astfel, viteazul Ştefan Tomşa, nesuferind trădarea de neam a şovăitorilor boieri, rosteşte adevărul cutremurător al istoriei noastre: "Această ţară-a noastră nu ştie-a slugări;/ Ea lasă altor neamuri pe brînci a se tîrî/ De însuşi Ştefan Vodă Moldova e deprinsă/Să ţie mai sus capul cu cît e mai învinsă./Deci piară orice proclet, ţăran, vecin, stăpîn,/Pe tron, sub tron, oricine nu ştie-a fi român!". Vocea amplă a lui N. Brancomir, fiu al Bucovinei răpite, a stîrnit furtuna sălii, la acest mijloc de act I. Preţ de o oră, s-a ovaţionat în lacrimi pentru vitejii neamului, pentru credinţa românească.

A fost cea din urmă manifestare a sufletului **naţional** pe scena **Naţionalului**, înainte de lăsarea întunericului. S-a încercat eliminarea din text a părţilor supărătoare pentru "eliberatorii" noştrii. Dar drama lui Alecsandri, vlăguită de substanţa ei patriotică, este un nonsens. Acelaşi consilier sovietic care încuviinţase premiera, necunoscînd forţa sufletului românesc, scoate piesa de pe afiş. În curînd şi Tudor Vianu va fi îndepărtat de la direcţia Naţionalului cu vicleană politeţe: va fi trimis ambasador la Belgrad.

Nu e de mirare că una dintre instituţiile pe care totalitarismul devastator a privit-o întotdeauna cu suspiciune a fost Teatrul Naţional. În anii '50 ai culturii de şcoală primară se ceruse, chiar, schimbarea numelui, socotit reacţionar. Dar care român adevărat ar fi spus altfel decît: "Merg la Teatrul Naţional"?

IONUŢ NICULESCU

TUDOR MUȘATESCU - INEDIT

În zbuciumata viață a teatrului nostru interbelic, puține prietenii literare au rodit ca aceea dintre Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu. Dibaciul animator al scenei particulare a trăit satisfacții depline colaborînd cu Nicușor Constantinescu și cu Mircea Ștefănescu, dar succesele răsunătoare în teatrele lui s-au datorat dramaturgului care declara presei că "Sică a scris vocalele și eu consoanele".

Peste o sută de prelucrări și localizări: Birlic, Valsul dimineții, Absențe nemotivate, Figura de la Dorohoi **etc., o piesă originală,** Block-haus, **jucată la Teatrul Național. Aproape patru decenii împreună...**

Lucrau, mărturisește Sică, "totdeauna fie la mare, fie la Rucăr, fie la Poiana Brașov, dar mai ales la Cîmpulung. Mai ales acolo, în casa patriarhală și atît de larg primitoare a părinților lui...".

Revenirile în ținutul muscelean umpleau sufletul de mulțumire și în anii cărunțelii, deși colaborarea încetase de mult.

Desigur, regizorul cunoștea destui prieteni cîmpulungeni ai maestrului: unul dintre ei, printre cei mai dragi, Ing. Pompa Mateescu (vezi Pagini de jurnal, **în T. Mușatescu - Scrieri, vol.8 și 9, Minerva, 1984), era, ca atîția alții, "sub vremi", în anii '60, anii celui de-al doilea val de prigoană politică din istoria noastră postbelică.**

Cu eternul zîmbet, scriitorul intervine demn pentru prietenul la strîmtoare, nevoit să desfacă o marfă hilară pentru condiția lui socială, dar aducătoare de bani (ce dramă ascunde, oare, acest bilet sprințar, către primul regizor al Teatrului Național?).

14. XII.'61 București

Dragă Sică,

Bătrînul meu amic - Pompa Mateescu - devenind istoric - a făcut unele descoperiri personale, în "cetatea de floci" (referire parodică la vestitul tîrg al lînii din vremurile de mijloc, în cîmpia dunăreană, n.n.). Drept care e negustor de păr. Se pare că Naționalul are nevoie de așa ceva. Dacă poți, te rog să-i dai o mînă de ajutor.

Am de vorbit mai multe "cestii" cu tine. Cînd ești liber, dă-mi un telefon.

Te pup

Tudor Mușatescu

Cîțiva ani mai tîrziu, o epistolă senină. Informații gospodărești, nostalgii de vacanță, dar și prețioasa mărturie a unei plănuite colaborări, din păcate nefinalizată.

Cei doi hotărîseră să scrie o suită de evocări din trecutul scenei românești. Dovadă, numele amintite în scrisoare: Achil Popescu, pitoresc actor de proză și de operetă, popular la cumpăna dintre veacuri și Grădina Blanduzie, pe locul de azi al cinematografului "Doina" din strada Doamnei (Sică Alexandrescu a debutat aici, pare-se, ca regizor de culise, înainte de primul război mondial).

Dacă numele celor doi n-au apărut pe o copertă de carte, Sică nu a renunțat la ispititorul proiect și, peste cîțiva ani, începea să publice volumele de amintiri Un comediant și o fată de familie, General la patru ani, Povestiri, **cu numeroase incursiuni în vremurile vechi ale teatrului nostru.**

Rucăr, 20 August 1964

Etern iubite cavalere,

Am regretat mult și pentru noi și pentru voi că ați dispărut - meteoric - tocmai cînd vremea s-a statornicit (și a rămas) superlativă.

Mercurialul a fost la "altitudine ridicată" atît ca păstrăvi, zmeură, coșuleț, bușeuri, plăcinte cît și alte resurse locale.

Am tot așteptat să mai picați într-o zi. Acum, vom pica noi, la 28 a.c., fiindcă - la 30 August - e ziua fiului nostru (îl cheamă și Alexandru) și ne vom duce la Constanța să-l sărbătorim și mai ales să-l vedem că ne-am tîmpit (cei puțin eu, unul) de dorul domniei sale.

Cu lucrul nostru, stau cam "caxi". Am făcut două (Achil Popescu și Blanduzia) și nu ți le-am mai trimis, fiindcă m-a pus dracul să le bat la mașină și, la trei zile o pagină cum bat eu, înțelegi...

Am strîns, în schimb, foarte multe notițe prețioase, am întocmit un plan al cărții, etc.

Despre toate astea, vom discuta la revederea noastră.

La "Scînteia", n-am trimis nimic fiindcă - în prealabil - vreau să mă consult cu tine în privința ținutei de ieșit în lume a primului nostru nou-născut, din...renaștere.

Te și vă îmbrățișem cu toată dragostea.

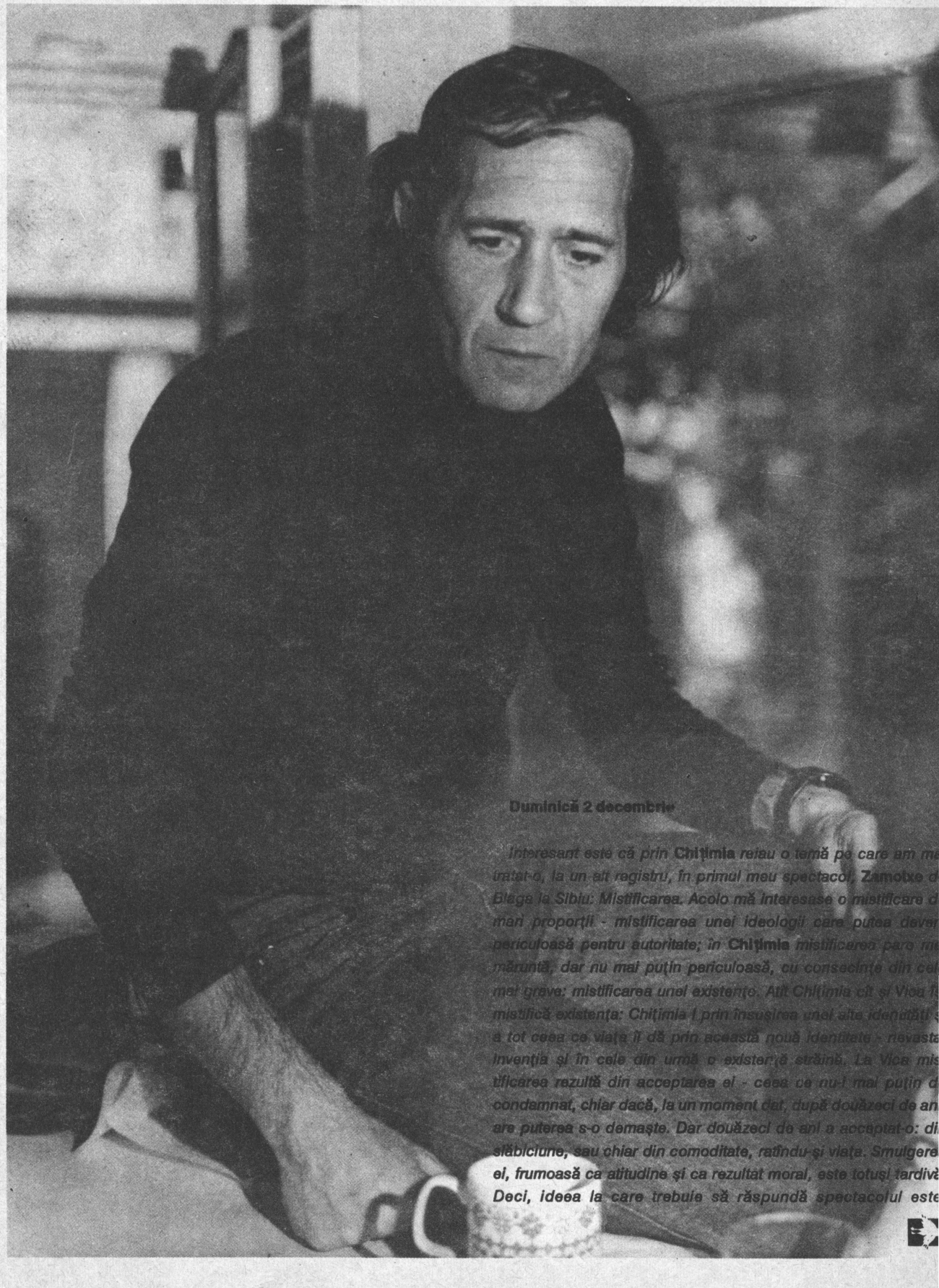
Ai voștri

Kitty (semnătura d.nei Mușatescu, n.n.) și Tudor Mușatescu

Doar aceste două scrisori emise de Tudor Mușatescu s-au păstrat în arhiva lui Sică Alexandrescu, arhivă ale cărei ultime "vestigii" sînt donate de doamna Aurelia Alexandrescu Muzeului Teatrului Național.

IONUȚ NICULESCU

JURNAL



Duminică 2 decembrie

Interesant este că prin **Chiţimia** *reiau o temă pe care am mai tratat-o, la un alt registru, în primul meu spectacol,* **Zamolxe** *de Blaga la Sibiu: Mistificarea. Acolo mă interesase o mistificare de mari proporţii - mistificarea unei ideologii care putea deveni periculoasă pentru autoritate; în* **Chiţimia** *mistificarea pare mai mărunţă, dar nu mai puţin periculoasă, cu consecinţe din cele mai grave: mistificarea unei existenţe. Atît Chiţimia cît şi Vica îşi mistifică existenţa: Chiţimia prin însuşirea unei alte identităţi şi a tot ceea ce viaţa îi dă prin această nouă identitate - nevasta, invenţia şi în cele din urmă o existenţă străină. La Vica mistificarea rezultă din acceptarea ei - ceea ce nu-l mai puţin de condamnat, chiar dacă, la un moment dat, după douăzeci de ani are puterea s-o demaşte. Dar douăzeci de ani a acceptat-o: din slăbiciune, sau chiar din comoditate, rătîndu-şi viaţa. Smulgerea ei, frumoasă ca atitudine şi ca rezultat moral, este totuşi tardivă. Deci, ideea la care trebuie să răspundă spectacolul este*

coşmarul unor existenţe mistificate. *Pentru că nici unul dintre cei doi nu-şi găseşte liniştea, echilibrul sau sensul în mistificarea pe care au pus-o la cale sau pe care au acceptat-o. Sau, cum spune Dinu Kivu că o fericire întemeiată pe mistificare eşuează inevitabil, că impostura şi furtul (în orice sferă calitativă) sînt stări ce germinează categoric sancţiunea finală, că iluzia vieţii nu se poate confunda cu iluzia moralei ("România literară"/22 noiembrie 1973).*

Profesorul, Chiţimia I şi Filozoful pun la cale omorîrea lui Chiţimia II. Chiar dacă această plănuire a crimei visează o victimă simbolică, monstruozitatea ei şi, ca atare, efectul, nu sînt cu nimic diminuate: sugrumarea **adevărului** *este la fel de criminală ca şi omorîrea unei fiinţe omeneşti. De aceea, aceste personaje trebuie văzute în perspectiva culpabilităţii de crimă: adică tot ceea ce este derizoriu şi ridicol în ei este doar o faţă a medaliei, din moment ce sînt capabili de crimă, fie şi pe planul simbolic, esenţa lor conţine monstruozitate. Firește, ca rezolvare practică în spectacol, ei îşi vor demasca abia în final profunda josnicie, în intenţia de a salvgarda mistificarea prin orice mijloace.*

Am recitit lucrarea de diplomă pentru **Zamolxe** *de Blaga: cred că este o lucrare bine argumentată, cu idei interesante. Am elaborat-o la începutul anului 1971, o perioadă fructuoasă pentru mine: realizasem înainte spectacolul de la Sibiu cu această piesă (pe care-l consider lucrul cel mai aproape de artă pe care l-am făcut - cel puţin cu gîndire), apoi, imediat, am conceput şi realizat* **Nebunia lui Pantalone**. *Cel puţin "intelectual", ca preocupare şi profunzime a gîndirii, a fost o etapă de vîrf. De atunci am avut o "pauză" de aproape trei ani. Poate acum, cu* **Chiţimia**, *voi reînnoda firul întrerupt atunci, deşi n-o să mă pot lansa hotărît în teatru chiar dacă îmi va merge foarte bine, numai din teatru - cel puţin în situaţia mea - nu se poate trăi. Mi-e teamă că ajung la un punct al plafonării. N-am mai înmagazinat nimic, tot ce "scot" acum este rezultatul anilor de institut, cînd mi-am format o concepţie despre teatru şi am pus bazele fundamentale ale pregătirii mele în această direcţie.*

Marţi 4 decembrie

Chiţimia *va fi un spectacol în care, poate, e bine ca regia să nu se "vadă" decît în vreo cîteva rînduri: începutul, scena "uciderii", finalul etc. În rest, mîna regizorului trebuie să conducă discret atmosfera, precum şi dozajul facturii speciale a textului.*

Am tot mai dese dureri de cap. S-ar putea să fie din cauza oboselii - sper ca aceasta să fie motivul.

Joi 6 decembrie

Astăzi încep repetiţiile cu **Chiţimia**. *Poate fi o zi importantă pentru mine. Din păcate, nu am emoţiile pe care ar trebui să le am. Am doar un soi de teamă: pentru că nu sînt convins că am pregătit suficient acest spectacol: psihologic şi artistic. Ţin minte că în drum spre Sibiu, acum trei ani, cînd am plecat să montez* **Zamolxe**, *în tren am meditat la pasul pe care urma să-l fac: debutul în teatrul profesionist. Spectacolul era mult mai bine gîndit - e drept, şi piesa era mult mai dificilă -, eram mult mai concentrat asupra începerii lucrului. La Sibiu am avut cîteva zile pînă la începerea repetiţiilor, timp în care m-am adunat total. Acum, după trei ani de zile - cînd, de fapt, montez abia al doilea spectacol în teatrul -, evenimentul este la fel. Dacă nu chiar mai important pentru mine: montez pe o scenă bucureşteană, la cel mai bun teatru din ţară, am în distribuţie cîteva capete de afiş: Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă, Ştefan Bănică - care pot să asigure succesul, dar pot să-ţi scoată şi sufletul -, pun în scenă o piesă socotită de pe acum o "lovitură" în dramaturgia românească şi probabil va face vîlvă (s-ar putea să aibă şi probleme), iar un rateu din partea mea ar însemna a-mi arunca în spate o "cocoaşă" pe care numai cu multe străduanii şi multe succese aş mai putea s-o îndrept. Iar starea în care mă găsesc nu este cea mai favorabilă: mă simt obosit, preocuparea îmi e dispersată, pentru că n-am terminat încă serialul, nu simt încă totul pînă-n vîrful unghiilor, într-un cuvînt, nu sînt suficient pregătit pentru un asemenea război (nici măcar cuvîntul pe care trebuie să-l adresez astăzi actorilor nu mi l-am formulat încă).*

Desigur, aş putea să mă mint că mai am timp suficient să recuperez în perioada repetiţiilor la masă, pe care aş putea-o prelungi 2-3 săptămîni. Dar dacă nu prind actorii de la început, dacă le dau senzaţia că ezit şi nu stăpînesc textul, pot să-mi scape definitiv din mînă şi să nu-i mai pot domina pînă la sfîrşit. Pe de altă parte, nu am talentul să joc teatru şi să dau senzaţia că ştiu totul. În sfîrşit, nu-mi rămîne decît să-mi adun acum toate forţele şi să pornesc la atac. Succes, Sandule!

Vineri 7 decembrie

Totul a mers mai bine decît mă aşteptam. N-a fost nevoie să ţin o cuvîntare amplă despre modul în care vreau să pun spectacolul, am spus doar cîteva cuvinte şi apoi totul a luat caracterul unei discuţii, nici asta prea lungă. Hety este de părere că este un lucru bine început (de altfel, schiţa lui de decor a fost lăudată de toată lumea: de Riman, de Băieşu, de actori). Să dea dumnezeu să fi călcat cu dreptul!

Asta nu înseamnă că nu se vor ivi dificultăţi pe parcurs. Actorii de la "Bulandra" sînt prea răsfăţaţi. La alcătuirea distribuţiei Petrică Gheorghiu şi Paul Sava au vrut să joace alte roluri decît cele în care erau distribuiţi şi a trebuit să renunţ la ei; ieri, Bănică a făcut fiţe, nefiind mulţumit de rol şi sînt convins că n-a citit piesa. Li s-a dat, probabil, prea multă libertate şi putere, ei decid ce să joace şi, probabil, cum să joace. Într-un conflict cu ei poţi să fii pierdut. Trebuie să ai prestigiul lui Ciulei, sau forţa şi spatele lui Pintilie ca să-i supui. Acum înţeleg foarte bine de ce Andrei Şerban şi Manea au eşuat în acest teatru. E foarte greu să-ţi impui un punct de vedere, iar dacă acesta mai este şi special, depăşind puterea lor de înţelegere, sau concepţiile lor, devine imposibil. Mă gîndesc că s-a nimerit foarte fericit că prima

Mutter Courage de Bertolt Brecht in regia lui Alexandru Tatos (în fotografie: Carmen Galin)

piesă pe care o montez în acest teatru este **Chiţimia** *- o piesă de actori, mai aproape de mentalitatea lor despre teatru. Cu Hans Sachs sau* **La gura sobei** *aş fi putut să mă ard - trebuie să mai urc cîteva trepte ca să revin cu un spectacol de regie.*

A căzut şi filmul lui Mihu "Castele pe nisipuri". Treptat o să devină un eveniment cînd un film o să treacă de vize (nevătămat şi nemasacrat de cenzură, asta chiar va fi imposibil). Eşecul lui Mihu se mai datorează unui fapt caracteristic în arta noastră: domnia scriitorilor. Desigur, scrisoarea prin care Everac se dezice de film a contribuit foarte mult la verdict. Scriitorii stăpînesc, sînt singurii care obţin cîştig de cauză în unele revendicări pe care le ridică (cum a fost, de pildă, în povestea cu "fondul nescriptic", cînd au reuşit să "întoarcă" legea). Explicaţia? Mi-a confirmat-o şi Iulius Fejeş în discuţia pe care am avut-o acum vreo două săptămîni: conducerea nu vrea să aibă nişte "cazuri" de opoziţie, gen Sineavski sau Daniel, ale scriitorilor. Numai că socoteala lor este falsă: mişcările scriitorilor din URSS sau alte ţări socialiste au un alt motiv: aceştia luptă pentru dreptul de a scrie, de a critica societatea în care trăiesc. Ceea ce nu se întîmplă cu scriitorii noştri.

Ieri m-am întîlnit pe stradă cu Titus Popovici. Mi-a declarat că termină lucrul la cele două scenarii pe care le pregăteşte, apoi o rupe cu cinematografia pentru cel puţin 10 ani. S-a săturat s-o mai ia de la capăt ca un debutant la fiecare film, spunea că în actuala "criză economică mondială" arta nu mai interesează pe nimeni.

De fapt, sînt lucruri pe care le gîndeam, fără să extind "criza" pe tot mapamondul. Într-adevăr, arta dă multă bătaie de cap şi cheltuială conducerii noastre. S-ar dispensa foarte uşor de ea, dacă s-ar putea. Dar, ani de zile, în scopuri propagandistice şi pentru a ne putea lăuda cu mişcarea noastră culturală, o mulţime de oameni (suficient de mulţi nechemaţi) au fost încurajaţi s-o apuce pe drumul artei. Acum, aceştia cer de mîncare!

Duminică 9 decembrie

Chiţimia, *dusă mai departe, în alte zone, ar putea fi spectacolul unei demonstraţii simbolice (metaforice) despre mistificarea unor existenţe. În acest caz, cei doi poli ai dezbaterii ar fi Chiţimia II - ca întrupare a aspiraţiilor mistificate - şi Profesorul, motorul care alimentează permanent slăbiciunea omului, conferindu-i justificările mistificării.*

Încă nu sînt lămurit care ar putea fi realizarea mai propice acestui gînd: dacă-l pot dezvolta în spectacol aşa cum îl gîndesc acum, sau e necesar să-l încerc, poate, altă dată, în altă versiune a concepţiei?

Joi 13 decembrie

S-a împlinit o săptămînă de la prima lectură cu **Chiţimia**. *Deşi ar fi absurd să pretind ca în cîteva lecturi să se simtă un progres, persistă în mine o senzaţie de nemulţumire. Nimic n-a venit în acest timp ca să-mi completeze gîndurile sau să mă convingă că am plecat pe un drum bun. Continui să fiu neliniştit că n-am gîndit suficient spectacolul şi oricîte eforturi aş face acum - şi mă silesc - nu pot să mai trec un anumit prag, pe care singur l-am stabilit: mă învîrt în jurul lui, mai ciocănesc pe ici, pe colo, dar nu merg mai departe. Se prea poate să nici nu fie nevoie, condiţia piesei şi premisele concepţiei pe care mi-am propus-o să refuze din instinct "ideile geniale" care să reînsufleţească totul. Nu ştiu, nu-mi dau seama. La faza în care mă găsesc, probabil că nici n-am să găsesc răspunsul.*

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

«... am renunțat, încă de acum vreo treizeci de ani, să aspir la "originalitate"»
Liviu Ciulei, "Hamlet și gustul timpului". Secolul 20, nr.4/1978

• *Constatăm cum "originalitatea" devine din zi în zi un loc comun. "Originalii" au început să se înmulțească și să bîntuie pretutindeni. Putem depista, la prima vedere, o originalitate voluntară și alta involuntară. Cea dintîi, încolțită dintr-un sîmbure de insolență, se confundă îndeobște cu ceea ce este bizar, extravagant, neobișnuit, manifestîndu-se cu precădere printre cei cu o personalitate nedefinită, obsedați de dorința de a fi unici, inconfundabili (în gîndire, acțiune, înfățișare, vestimentație, comportament...).*

Obsesia originalității pare a deveni un flagel al acestui sfîrșit de secol. În viață, în literatură, în artă, în politică, în economie, care mai de care își etalează năstrușniciile, ba chiar aberațiile, vizînd cu orice preț recunoașterea unicității.

Numai că a fi unic nu reprezintă obligatoriu o calitate;în orice caz, în domeniul artistic, unicitatea nu este și nu poate fi rezultatul unui act de voință și nici al unei dorințe exprese de afirmare prin provocare.

Există și o originalitate involuntară; ea este apanajul ori al genialității, ori al totalei ignoranțe, ori al dereglărilor psihice.

Cînd furculiță devine în franceză "furculition", originalitatea nătîngă a lui Guliță nu poate fi prea lesne contestată, odrasla familiei Bîrzoi ajungînd - sub privirile admirative ale unei Chirițe eterne - un mic geniu balcanic ce, prin absența din dicționarele existente a cuvîntului născocit, poate fi decretat, în ultimă instanță, drept "creatorul" unui nou limbaj.

Totul pare absurd și e în același timp cît se poate de firesc; un prost va găsi întotdeauna alți proști care să-l elogieze.

3 octombrie 1983

*

• *M-am simțit foarte mîndru cînd, prin anii '65, un cronicar dramatic m-a botezat "pilot de încercare".*

Dar de cînd "piloții de încercare" au întunecat orizontul teatral cu avioane supersonice confecționate din hîrtie colorată sau încropite din resturi de ziare cu urme de "articole de fond", alcătuind escadrile "cutezătoare" ce planează zgomotos la joasă altitudine, mă străduiesc să privesc cu mai multă seriozitate profesiunea de regizor, mulțumindu-mă să fiu, în cele din urmă, un simplu pilot de pasageri.

Procedez astfel nu din prudență, ci din cutezanță, căci fiind, prin structură, un spirit polemic și nonconformist, mă văd întotdeauna pus în situația de a înota împotriva curentului, contrazicînd unanimitatea părerilor, din dorința - poate orgolioasă - de a evita locurile comune.

De aceea, într-o perioadă în care experimentul în sine e mai presus de creație și anormalitatea, cacofonia, confuzia devin prin ele însele virtuți, nu-mi rămîne decît să-mi văd de treabă, experimentînd normalitatea, care deseori ni se înfățișează mult mai anormală (sau, cu alte cuvinte, mai spectaculoasă) decît ne putem imagina.

5 aprilie 1986

*

• *Pusă în circulație ca o descoperire de ultimă oră a teatrului românesc, sintagma "music-hall socialist" mi se pare o invenție aberantă.*

A transforma o piesă de teatru într-un spectacol cu muzică și dans constituie un procedeu obișnuit, care nu mai surprinde pe nimeni.

Ce legătură tainică poate exista între noțiunea de socialism și genul unui spectacol teatral? Procedînd la acest tip de corelații, nu este exclus să vorbim în viitor despre "tragedia socialistă", "comedia socialistă" sau "farsa socialistă".

Dacă s-ar fi găsit cineva care să pună în scenă "Capitalul" lui Marx sau scrierea lui Lenin "Un pas înainte, doi pași înapoi", în acompaniament de chitare electrice, cuplete, coruri, soliști vocali și ansamblu de balet, poate, cine știe, aș fi fost dispus să accept viabilitatea acestei insolite sintagme.

Observația nu vizează cu nimic excelentul spectacol realizat pe scena Teatrului Mic de Cătălina Buzoianu după piesa Ecaterinei Oproiu Nu sînt Turnul Eiffel, ci numai tendința teribilistă a unor geambași ai scenei de a da impresia, prin formulări sofisticate, că ar fi apărut noi concepte teatrale.

1 iunie 1979

*

• *În teatru, ca și în viață, nu e suficient să fii convins de dreptatea personajului sau a unei cauze (mai mult sau mai puțin nobile) pentru a deveni convingător.*

Se pare că această nuanță a scăpat multora, printre care se numără și un mare poet rus, pe cît de futurist pe atît de comunist, ce, cuprins de elanul revoluției, scria plin de impetuozitate:

"Noi nu convingem prin argumente
Noi convingem prin prezența noastră!"

Cînd Stalin, după sinuciderea celui care a scris "Poemul lui Octombrie" (sinucidere survenită la numai 13 ani după instaurarea "dictaturii proletariatului"), a decretat că "Maiakovski este cel mai mare poet al epocii sovietice", e sigur că intuise nu talentul ieșit din comun al scriitorului, ci conținutul ideologic extrem de "prețios" al versurilor mai sus citate.

Apariția tancurilor sovietice în Basarabia în zilele de 15-16-17 martie 1991, cu ocazia unui referendum grotesc, e o dovadă în plus a continuității unei gîndiri aluzive, în care simpla prezență, identificată cu ideea de forță, e considerată a fi argumentul cel mai convingător.

La această vină au contribuit, în mai mare sau mai mică măsură, un poet, un dictator, un sistem și un laureat al premiului Nobel pentru Pace!

25 martie 1991

VALERIU MOISESCU

CIVILIZATIA IMAGINII

a. grand

VA ÎNVIA SPIRITUL LUDIC AL BUCUREȘTEANULUI?

Spațiul balcanic se află parcă într-o relație secretă cu cel "macondic". Afirmația pare șocantă, dar ea își poate găsi relativ ușor suportul în rețeaua rudeniilor ce ne fac pe toți frați, veri, în substanța de liniștit-dureroasă atemporalitate a existenței cotidiene și în atmosfera serios-ludică, realist-fantastică și responsabil-inconștientă ce-i unește, în multe pagini de cronică spirituală, pe Mircea Eliade și pe Gabriel Garcia Márquez. Acceptînd aceasta, putem zăbovi puțin asupra acelui ritm balcanic în care Bucureștiul s-a născut și i-a plăcut să trăiască. Iar dacă viața este și spectacol și joc, precum jocul e, la rîndu-i, viață, atunci locul cel mai nimerit pentru a ilustra indivizibilitatea acestei relații se găsește în plină inimă a orașului, acolo unde, la 1692, din voința Domnului Constantin Brîncoveanu, a prins contur primul act de sistematizare urbană: Podul Mogoșoaiei, numit astfel pînă la 1878, Calea Victoriei apoi, a fost axul în jurul căruia s-a rotit, obsedat și obsedant, vreme de trei secole, Bucureștiul.

Să fi bănuit oare Gheorghe Crutzescu, autorul unei singure cărți, Podul Mogoșoaiei, apărută în 1942, prin care ne cheamă să- l însoțim prin palatele și prin cotloanele ce alcătuiesc decorurile Căii Victoriei, că dragostea sa pentru această arteră vitală va rodi în imaginația noastră, peste exact o jumătate de veac? Nu vom ști ce-a gîndit el, dar nu putem decît să-i mulțumim pentru impulsul creator izvorît din opera lui și să încercăm, la rîndul nostru, să transmitem altora încărcătura de informație istorică și de semnificație umană condensate în acest spațiu, într-un efort colectiv de reconstrucție a sentimentului de apartenență la "ceva".

Nu putem începe altfel decît lăsînd fantezia să se miște liberă, spre a materializa în imagini posibile secvențe dintr-un timp "telescopat"; atenți mai degrabă la ce se petrece în imaginarul nostru, străbatem cu privirea întoarsă înăuntru Podul Mogoșoaiei, de la un capăt la celălalt, de pe Cheiul Gîrlei pînă în Piața Victoriei...

Nici nu știi unde să te uiți mai întîi, după cine să întorci capul. Să-l saluți pe elegantul și eruditul Ienăchiță Văcărescu? Mai stă el oare în casele lăsate moștenire de bunicul său, cel care l-a urmat pe Brîncoveanu pînă și sub sabia călăului, la 15 august 1714? Sau să traversezi ca să nu te zărească, Doamne ferește, Chehaia-Bei, care stă la pîndă și în curînd îi va măcelări pe arnăuții lui Bimbașa-Sava ?...

Dar să iuțesc pasul, căci au și trecut patruzeci de ani și s-a dărîmat Hanul lui Constantin-Vodă și uite cum se înghesuie curioșii s-o vadă pe domnișoara Henriette de la Circul Hütemann. E circulație mare pe Pod - boierii noștri s-au cam obișnuit să se lăfăie tolăniți în droște aduse de la Viena, purtînd încă blazoanele foștilor proprietari...

Uite-l și pe Dumitrache Turnavitul ieșind din Hanul Zlătari. S-o fi ducînd să bea o cafea la "Hôtel de France", sau încearcă să dispară din calea lui Costache Chihaia Chiorul, care tocmai a plesnit, cu nagaica lui cu douăsprezece varnavicuri, un gură- cască din preajma hîtrei Geamale, momîia cu trupul cît butia? Parcă aș ocoli Prefectura Poliției și aș intra puțin în pasajul Vilacross-Macca să văd ce cărți mai are la anticariatul său bătrînul Pach.

Am auzit că la Legația Rusă a fost un bal pe cinste. Las' că nici cu balurile mascate de la Bossel nu mi-e rușine!

Diseară, cred că am să mă duc la teatru la Momolo - joacă Matei Millo în Baba Hîrca; pînă atunci, să iau o înghețată la Capșa. Iată-i și pe prietenii mei, cu meloanele lor cenușii, monocluri și pantaloni pepit, cu floare la butonieră, și care nu bîrfesc decît pe franțuzește. Uite cine trece pe Pod! E însuși Ghica-Vodă, cu alaiul său domnesc, înconjurat de arnăuți înarmați pînă în dinți; lîngă el stă Doamna Profiriță, sora Măriei-Sale.

Parcă plutește în aer un fel de veselie. Se aude o orchestră; în Grădina Oteteleșanu e mare forfotă. Vînzători de alune și fisticuri, florărese cu lalele, bujori și crini se înghesuie pe trotuarul din fața Continentalului. Muscalii și-au pus pneuri la roți și așteaptă liniștiți și cuviincioși să te plimbe la Șosea. Un mic incident: din Cafeneaua Fialkovsky a ieșit un domn care încearcă să struneasscă în lanț un pui de leu. Ei, ce vă mirați, conu Costache Cîmpineanu și-a scos la plimbare unul dintre cei trei lei pe care-i ține într-o cușcă în casele lui de peste drum de intrarea în Cișmigiu. S-au cam speriat caii de la tramvaiul ce urcă alene dinspre gară spre piața Sfîntul Gheorghe.

Dar ce se întîmplă la magazinul "Romarta"? Mă frec la ochi și nu- mi vine a crede: de cînd se vînd aici mistreți și căprioare, nisetri uriași, homari, stridii, scoici, pui de baltă, fructe de tot felul, cutii cu icre negre ținute în bazin cu gheață și butoiașe cu icre de Manciuria? În vitrină, printre toate aceste minuni, lîngă numărul de telefon al pompierilor, zăresc numele patronului: Dragomir Niculescu. Da, s-au întors timpurile de odinioară. La etaj e redacția ziarului "Timpul" - poate asta să fie explicația. Am auzit că vine din cînd în cînd și Eminescu...

Dar ce-o fi cu soldații și cu polițaii care barează strada Cîmpineanu? Probabil că iar cade guvernul! Spre Piața Palatului se îndreaptă, protestînd, mulțime de cetățeni nemulțumiți. Printre soldați se ițește un civil, care fotografiază de zor coloana celor ce scandează. Aud: "Jos comunismul!", "Jos criminalul!". Nu, fotograful nu este Carol Popp de Szathmary. Iar unii dintre cetățeni îmi sînt cunoscuți: sînt colegii mei, care au coborît în stradă. De mult se pregăteau s-o facă.

Într-o secundă, au mai trecut o sută de ani.

Avea dreptate Gheorghe Crutzescu: "Calea Victoriei! Victoria Neamului, dar și izbînda ei, căci lîngă dînsa astăzi se fac și se desfac: uliți au trăit în timp și azi li s-a uitat și numele; în lungul și largul orașului bulevarde noi se croiesc, schimbîndu-și fața din zi în zi.

Dînsa, nepăsătoare, își duce traiul înainte."

Nu se poate să rămînem nepăsători, acum, cînd bătrîna și credincioasa noastră uliță împlinește trei sute de ani.

S-o sărbătorim cum se cuvine!

Programul este, simplu prezentat, o sărbătoare concepută ca o suită de spectacole în care accentul să treacă de la acceptare la participare și de la presiunea formativă la efortul și la satisfacția autoconstrucției active.

În urma prezentării unei schițe de principiu a programului de activități legate de acest eveniment, în cadrul unei întîlniri organizate de Uniunea Arhitecților din România, s-a desprins ideea de a porni demersurile necesare înființării fundației "Podul Mogoșoaiei", ai cărei membri fondatori să fie majoritatea uniunilor de creație și a instituțiilor cu caracter cultural de pe Calea Victoriei. Din start, preocupările acestei fundații au fost deschise dezvoltărilor ulterioare, cu condiția de a sluji scopurilor amintite mai sus.

Programul minimal prevede realizarea unui film artistic de televiziune în serial, care să aducă în actualitate, sub formă romanțată, aspecte ale vieții în diferite perioade din istoria Căii Victoriei.

Simultan cu derularea acestui serial, se vor realiza expoziții de artă, de carte, de publicații, de costume specifice unor categorii sociale, de-a lungul timpului, spectacole de teatru și balet, concerte, în spații deschise (curți, piețe, parcuri), în scopul descoperirii și păstrării sensurilor și funcțiunilor tradiționale ale acestei artere a capitalei României.

Ieșirea spectacolului din săli în aer liber își propune să răspundă nevoii de implicare a cetățeanului obișnuit într-un spațiu ludic, pe care, presat de grijile cotidiene, îl ocolește de obicei. În același timp, valorificarea unor ambianțe ce pot fi ușor amenajate pentru spectacol urmează să devanseze transformarea întregii Căi a Victoriei într-un astfel de spațiu; avem în vedere un carnaval în a cărui desfășurare să se succeadă timp de cîteva zile alaiuri menite să readucă în atenție obiceiuri și port, muzică și dans, într-un cuvînt, atmosfera altor timpuri.

Actorii și scenografii, regizorii și creatorii de costume, oamenii de teatru și cei ai platourilor de filmare sînt chemați și așteptați să vină alături de noi în încercarea de a reface simțul ludic al bucureșteanului, dar și de a reconstrui punțile către istorie.

arh. CODRUȚA DE HILLERIN

INTRODUCERE ÎN KINETOGRAFIE SAU

PLEDOARIE PENTRU "ALFABETIZAREA" ARTEI COREGRAFICE ROMÂNEȘTI

De mai bine de cinci secole se fac încercări pentru conceperea unui sistem de notare a mișcării. Unii cercetători consideră că încă în vechiul Egipt se utilizau hieroglifele în vederea înregistrării dansurilor sacre. Romanii, se pare, foloseau o metodă de notație a mișcărilor intrînd în componența gesticii de salutație. Cea mai timpurie încercare de concepere a unui sistem de notare a mișcării, păstrată în arhivele municipale din Cervera, Spania, datează din a doua jumătate a secolului XV. Desigur, pînă atunci se făcuseră multe alte încercări în acest sens, unele dintre ele atingînd un anumit grad de popularitate, toate fiind însă, în cele din urmă, abandonate ca ineficace.

Este semnificativ faptul că notația muzicală, care a deschis drumul dezvoltării artei muzicale pînă la dimensiunile cunoscute azi, a fost concepută, în forma ei modernă păstrată și acum, în secolul XI, dar nu a fost stabilită ca sistem uniform decît la începutul secolului XVIII. Notația dansului a avut, comparativ, un start mult întîrziat și, pînă în 1920, cu Rudolf von Laban, a înregistrat un lung șir de false întemeieri. Numărul atît de mare de încercări nereușite în acest domeniu nu trebuie să surprindă. Dansul este o artă complexă, avînd dimensiuni în plus față de muzică; una dintre acestea e spațialitatea. În același timp, corpul omenesc este capabil să dezvolte o gamă largă de moduri de mișcare simultane. În consecință, problemele pe care le ridică formularea unei notații de dans care să poată fi ușor scrisă și citită sînt numeroase. Metodele timpurii atingeau o anume emfază odată cu dezvoltarea și complicarea dansurilor, simbolurile ce desemnau particularitățile mișcărilor aglomerîndu-se pînă la ilizibil.

Una dintre primele metode de notare a dansului - dacă poate fi numită metodă - a fost folosirea abrevierilor pentru denumirea pașilor, cum ar fi: R = révérence, S = solo, D = double etc. Această "metodă" presupunea o cunoaștere a pașilor în cauză, limitîndu-se astfel la un ansamblu redus de mișcări. Prima carte definind cei mai răspîndiți pași de dans ai perioadei a fost "Orchesographie" a lui Thoinot d'Arbeau, publicată în 1588. Descrierea pozițiilor și a pașilor era acompaniată de notarea denumirii acestora și de un desen ilustrativ. Originalitatea sa consta în a plasa denumirea acestor "figuri" în dreptul notelor muzicale corespunzătoare. Fără explicațiile prealabile ale lui d'Arbeau, dansul astfel notat rămînea, însă, ininteligibil.

Dezvoltarea dansului profesionist în timpul lui Ludovic al XIV- lea avea să producă primul sistem de notație închegat. Bazîndu-se pe un principiu descoperit de Beauchamps, Raoul Feuillet își publică metoda sa, "Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse", în 1700. Această carte a fost urmată la scurt timp de mai multe "Recueils des danses" conținînd compoziții ale lui Feuillet sau Louis Pécourt, un important dansator și coregraf al timpului. Datorită notației lui Feuillet se pot studia pașii și dansurile care formează baza baletului clasic de azi. Deși extrem de bine conceput, sistemul nu acoperă decît mișcarea picioarelor și prezintă lacune în privința indicării ritmului.

În 1852 apare lucrarea "Sténochorégraphie", aparținînd dansatorului și coregrafului Arthur Saint Léon, o rezolvare a problemei ritmicii, rămasă în suspensie pînă la el.

În 1887, apare "Grammatik der Tanzkunst"a lui Albert Zorn, bucurîndu-se de succes și fiind folosită imediat în academiile de dans din Europa.

În 1905, aceeași lucrare apare și în Statele Unite. Problemele rămase nerezolvate de Zorn au fost notarea mișcării însești, și nu a unei succesiuni de poziții statice, și cea a ritmului, neinclus încă în partitura generală, ceea ce complica lectura.

În 1892, Vladimir Stepanov, dansator și profesor la Teatrul Imperial Marlinski din Sankt-Petersburg, publică lucrarea "Alphabet des mouvements du corps humain", o încercare de a înregistra mișcarea întregului corp cu ajutorul terminologiei anatomice. Metoda nu avea aplicabilitate decît în balet, neatingînd astfel condiția unui sistem deschis, de notare a mișcării corpului omenesc în general.

În 1928 apare cartea Margaretei Morris "Notation of Movement", sistem bazat pe o analiză anatomică a mișcării. Neajunsurile au constat într-o alegere arbitrară a simbolurilor, în indicarea asimetrică a unor mișcări simetrice și în indicarea separată a ritmului.

Tot în 1928 apare "Schrifttanz", sistemul lui Rudolf von Laban, ce oferea două inovații: partitura verticală reprezentînd simetria bilaterală a corpului, cu corespondența directă a laturilor (simbolurile plasate în dreapta corespund laturii drepte a corpului) și includerea partiturii ritmice în cea coregrafică prin lungirea simbolurilor de mișcare în mod corespunzător duratei acțiunii. Această analiză a mișcării, bazată pe principii spațiale, anatomice și dinamice, este flexibilă și poate fi aplicată oricărei forme de mișcare a corpului.

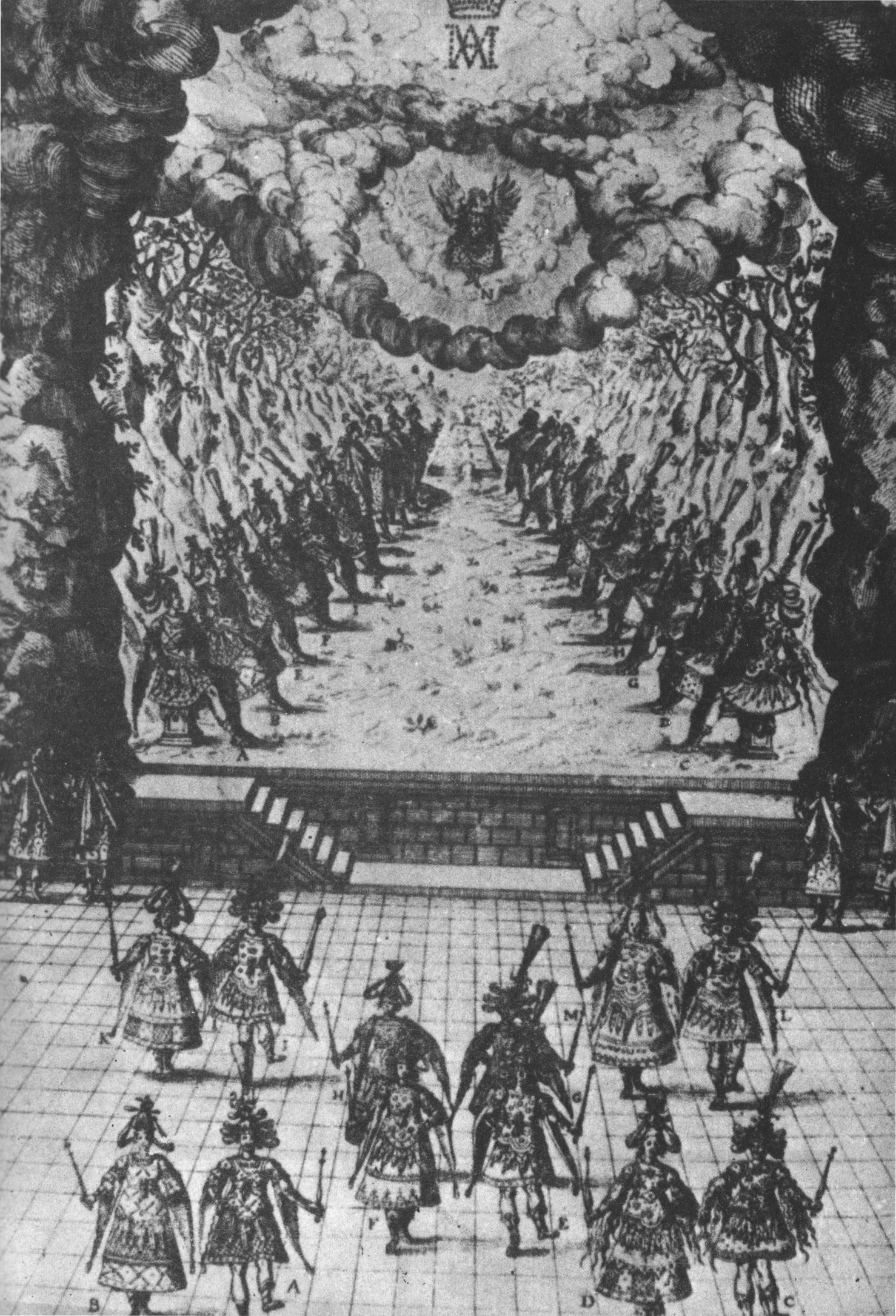
*

Kinetografia Laban este un sistem de notare a mișcării. Cu ajutorul acestuia, orice formă de mișcare, de la cea mai simplă pînă la cea mai complexă, poate fi notată cu exactitate. Necesitatea sa pentru dans este evidentă. Sistemul poate fi, de asemeni, folosit cu succes în orice domeniu unde înregistrarea mișcării corpului omenesc este necesară, cum ar fi antropologia, disciplinele atletice, gimnastica medicală etc.

Prin aplicațiile sale practice, kinetografia Laban are o dublă valoare: permite înregistrarea mișcării pe hîrtie și totodată permite o analiză fundamentală a dinamicii acesteia, simbolurile specifice putînd avea o largă utilizare. Se creează astfel un limbaj cu ajutorul căruia specialiști din orice cîmp de activitate și din orice țară pot comunica.

Kinetografia servește artei dansului în aceeași măsură în care notația muzicală servește compozitorului, profesorului, studentului și interpretului. Datorită bogăției de partituri muzicale tipărite, muzicienii au la îndemînă lucrările tuturor marilor compozitori din toate țările și din toate timpurile. Dirijorul sau interpretul, oriunde s-ar afla, își poate procura sonatele pentru pian de Beethoven sau ultimele lucrări ale lui Stravinsky. Elevii învață un instrument nu numai executînd exerciții, ci și consultînd partiturile clasicilor. Cu kinetografia Laban asistăm la dezvoltarea unui sistem de notație și a unei modalități de studiu al dansului ce se constituie într- o paralelă la notația muzicală.

Cea mai evidentă utilitate a notației mișcării rezultă din necesitatea păstrării coregrafiilor în vederea viitoarelor montări. Acesta a fost de fapt scopul urmărit de fiecare dintre sistemele istorice de notare a mișcării. Din cauza imperfecțiunii metodelor timpurii de notare, nu putem fi siguri, chiar după o atentă studiere a lui Feuillet, de exemplu, dacă dansurile de curte din secolul XVIII sînt reconstituite astăzi exact. Detalii ale stilului și execuției au rămas nestabilite, multe dintre amănunte fiind considerate ca subînțelese. Datorită kinetografiei, generațiile viitoare vor avea posibilitatea de a dansa coregrafiile perioadei noastre cu exactitatea pe care coregraful și-a dorit-o, mergînd pînă la detaliu. Flexibilitatea sistemului permite însă și o notație sumară, indicînd


N
F
E
B
A
G
H
D
C
K
I
M
L
H
G
F
E
B
A
D
C

doar mişcările mai importante şi lăsînd astfel maestrului de balet de mai tîrziu posibilitatea unei libere interpretări a sensurilor dorite de autor.

O comparaţie între notaţie şi film ca mijloc de înregistrare a mişcării este inevitabilă. În timp ce filmul se limitează la a copia mişcarea, sistemul de notare poate fi în acelaşi timp o modalitate de analiză a acesteia, de construire treptată, pe baza anumitor reguli sau necesităţi, a unei succesiuni de mişcări ducînd la conturarea unor coregrafii. O comparaţie cu muzica poate clarifica importanţa notaţiei prin aceea că înregistrarea pe bandă magnetică a muzicii nu poate exclude partitura muzicală. Diferenţa dintre o înregistrare muzicală şi partitură va fi permanent marcată de distanţa ce separă o interpretare a unei opere de opera însăşi. La aceasta se adaugă şi unele raţiuni economice, cum ar fi aspectul practic al folosirii creionului şi hîrtiei în comparaţie cu mijloacele greoaie şi costisitoare ale filmului sau înregistrărilor video.

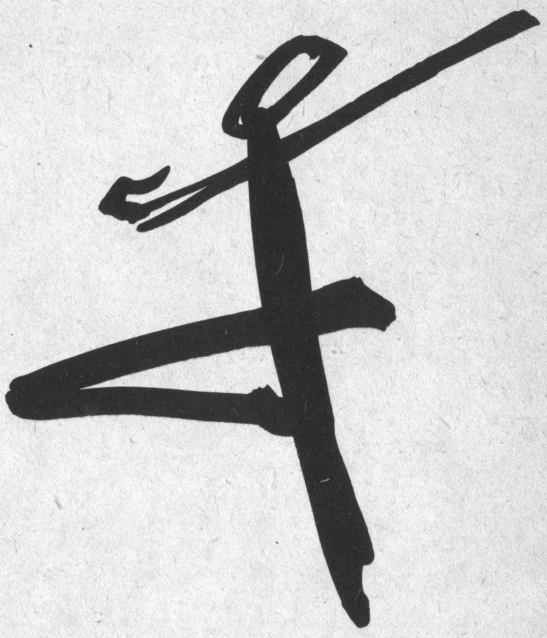
Concomitent cu larga răspîndire a sistemului Laban, s-a dezvoltat o profesiune nouă, aceea de kinetograf. Acceptarea sistemului, ca şi a noii profesiuni, se datorează unei largi aplicări în practică a kinetografiei, servind o arie vastă de discipline, de la medicină pînă la coregrafia clasică. Muzicologii au astfel un corespondent în kinetolog, în specialistul artei sau ştiinţei mişcării. Etnomuzicologul îşi găseşte şi el un corespondent în etnokinetolog, care, graţie unei discipline intermediare, "Coreometria" (analiza mişcării în procesul muncii), atinge sfera antropologiei. Odată cu asimilarea sistemului, criticul de balet va putea şi el aprofunda spectacolul coregrafic, consultînd partitura autorului şi confruntînd opera acestuia cu interpretarea maestrului de balet. Totodată, cunoaşterea terminologiei de specialitate introdusă de kinetografie va îmbogăţi vocabularul tehnic al criticului cu noi termeni, capabili să surprindă structurile pieselor coregrafice.

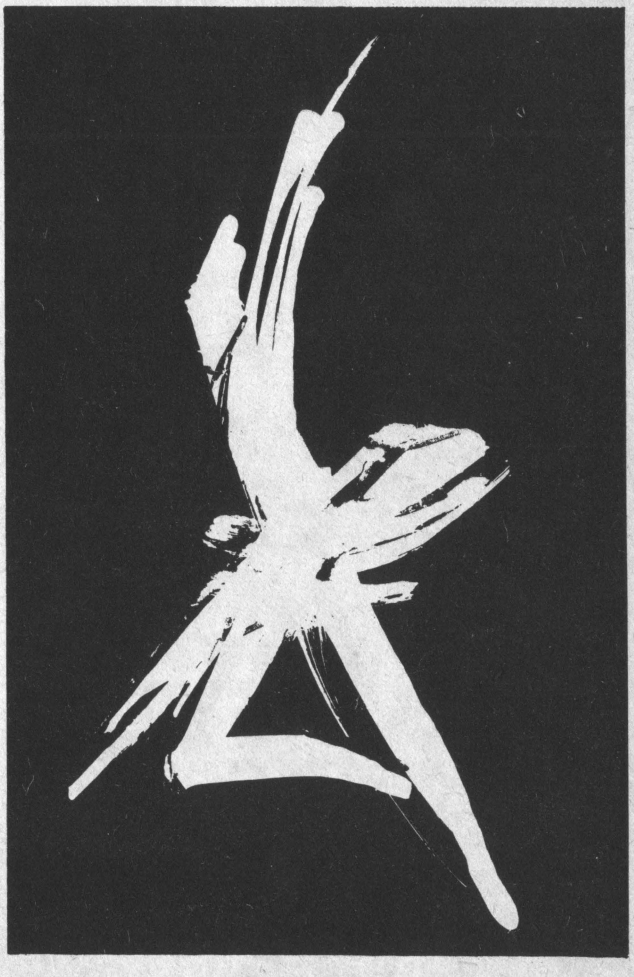
Kinetografia a dat naştere primelor librării de specialitate, punînd astfel bazele comunicării între toate artele mişcării. În absenţa unei terminologii universale şi a unui sistem de notare unic, arta dansului nu şi-a putut crea un prezent decurgînd organic din cuceririle trecutului: evoluţia sa este inegală, cu etape de regres şi cu surprinzătoare salturi înainte. Cu introducerea kinetografiei asistăm astăzi la sfîrşitul experienţei sisifice a celei mai complexe arte, dansul, de a lua mereu de la început un drum ale cărui coordonate rămîneau în cele din urmă necunoscute, în absenţa unei ştiinţe "topografice". Asistăm deci la apusul sistemului de noviciat, de calfă, de transmitere orală, pe care îl presupunea baletul secolelor trecute, arta dansului primind, graţie kinetografiei, un plus de lumină din lumina tiparului.

Cel mai puternic argument pentru introducerea notaţiei Laban în şcolile de coregrafie şi mai ales în programa analitică a nou înfiinţatei Facultăţi de Coregrafie din cadrul Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti este extinderea timpului de creaţie. Să ne imaginăm un compozitor lipsit de posibilitatea de a-şi nota, modifica, elimina, rectifica sau fixa ideile muzicale pe hîrtie, în spaţiul acela de intensă concentrare solitară care este momentul creaţiei. L-am vedea, asemeni coregrafilor, lipsiţi pînă mai ieri de mijloacele notaţiei, compunînd direct în faţa orchestrei, cerînd onomatopeic efectele dorite unor instrumentişti excedaţi. Ar fi un spectacol absurd, iar procesul creaţiei, un chin colectiv. Notaţia îi oferă coregrafului şansa creaţiei solitare, a chinului individual, a suferinţei anonime, a plasării lui, ca artist, în spaţiul privilegiat unde se migălesc bucuriile colective.

Este ştiut: cu cît faci un lucru mai bine, cu atît îl poţi face mai repede. Este o lege a progresului individual. Progresul colectiv vine însă prin ritmul aplicării unor metode noi, eficiente. Legea acestui progres este prinsă de formula inversă: cu cît mai repede, cu atît mai bine.

SERGIU ANGHEL





MAREA EXPOZIȚIE MOZART ANUL 1991

F. Murray Abraham (al doilea din stinga) in Amadeus de Milos Forman

Aniversăm în 1991 bicentenarul morții lui Mozart. Născut Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. Mult mai tîrziu dăruindu-i-se și atît de cunoscutul azi Amadeus. Care l-a impus și-mai și-mai după filmul lui Forman. Să recunoaștem: există azi mai mulți cinefili decît melomani. Trist, dar adevărat. Și apoi. În loc să mergem la integrala cvartetelor în interpretarea celei mai bune formații camerale din țară la această oră (**Voces**, din Iași), stăm încremeniți, hipnotizați și prostiți la toate inepțiile oferite de Televiziune. În loc să ne refacem sufletește cu sonate pentru pian, concerte pentru vioară, atîtea lucrări instrumentale sau vocal-simfonice, de la **Für Elise** la **Requiem**-ul final, noi facem mărunt din buze sau ne extaziem la nume precum Gh. Dumitrașcu, Romulus Vulpescu, Radu Ceontea sau Dan Iosif! Departe de a incrimina activitatea politică - toți o practicăm, chiar și atunci cînd cu o viguroșenie demnă de cauze mai bune țipăm că nu ne interesează și-i trimitem pe scriitori să-și vadă de "uneltele" (?!) lor - sîntem obligați să recunoaștem apetitul scăzut pentru arte și muzică. De ce oare? Explicații s-ar găsi, justificări se pot aduna. Și, dincolo de ele? Dincolo de inteligența noastră transformată în șmecherie - trăim într-o lume în care bulevardul eroilor se numește Av(en)ida Dollars! - e multă uscăciune, lipsă de afect, emoție și sensibilitate. "Cam cît cîștigi pe articole?", mă întreabă zglobiu un fost prieten transformat, din păcate, în cunoștință întîmplătoare. Atît a avut să-mi spună după jumătate de an de ne-vedere. Ce să-i răspunzi? Cum să-l convingi că a asculta integrala lucrărilor pentru pian cu Glenn Gould e un act ce nu poate fi evaluat nici în lei, nici în valută convertibilă. Că a frecventa o expoziție, a privi un tablou sau a cumpăra bilete la operă nu este doar un gest monden: priviți-mă, sînt și eu aici. "Ia te uită ce rochie și-a făcut și madam Icsulescu..." Mozart. La radio, la operă, în presă apar atîtea concerte, articole, cărți despre maestrul de la Salzburg. Și de la Viena. Și de la Praga. Mozart e azi al tuturor. Oricine poate fi emoționat de lucrările lui. Din Borneo pînă în Mato Grosso. Lévy-Strauss chiar pomenește de un experiment cînd sălbatici dintr-un trib xuaca au ascultat cu emoție și înfrigurare înregistrări cu Bach și Mozart. Să ne închipuim așa ceva la București. Vă imaginați un lot de "cetățeni onorabili" puși pe căpătuială și afaceriîk - negustoria, la noi cel puțin și pînă acum de fapt, se numește speculă! - dis-puși să asculte două-trei ore de Mozart? Dumnezeule, ce spectacol, ce plictiseală, ce nervi, ce înjurături. Ca delincvenții de circulație obligați să vadă la sediul poliției filme educativ- documentare. Și atunci, fără deschidere pentru muzică (și artă în general!), cum să credem că putem arăta altfel decît sîntem? Am ajuns să nu mai avem loc de Andrei Șerban, în schimb orice tuciuriu care ne oferă mititei cîștigă aplauzele noastre la scenă deschisă. Trimitem tinere talente actoricești la specializare în vechi centre de cultură și apoi dăm din umeri că n-avem cu ce să le plătim. Ne-am lungit cu vorbe și gînduri amare. Cei care ne trimit la artă ca să nu ne "ocupăm" cu prea multă politică greșesc de două ori. În primul rînd nu înțeleg ce este arta - fără viață interioară rămîne o activitate de umplut timpul -, iar apoi nici politica (în termeni simplificatori). Frămîntările sufletești ca și exercițiile minții sînt un tot greu de separat. De aceea avem nevoie de Mozart. Chiar și după două sute de ani de la moarte. Fără muzică devenim mai săraci. Rezultatele le trăim zi de zi și sînt la îndemîna tuturor.

BEDROS HORASANGIAN

JURNAL BASARABEAN

LUNI 19 noiembrie, 1990. Abia am ajuns în Chişinău, abia m-am instalat în agreabilul hotel "Codru", şi după-masă am deja intîlnire cu micul colectiv de actori, care - aflu de la Victor Ciutac, în timpul mesei - şi-au luat într-un fel cariera de la capăt, reedificînd un teatru. Teatrul "Mihai Eminescu" (fost "A.S. Puşkin", fost "Moldovenesc de Stat", fost "Academic", fost "Naţional", fost ...) - pare-se, împotmolit la un moment dat în propriu-i academism, ca multe dintre teatrele sovietice - s-a desfiinţat acum cîţiva ani, odată cu intrarea clădirii într-o renovare ce nu se mai isprăveşte! N-a fost deloc uşor, bănuiesc...

Seara - vreau să încep de lunea, dintr-o superstiţie, şi le-o spun - îi simt crispaţi, uşor derutaţi, chiar neîncrezători... Nu ştim mai nimic unii despre alţii! Facem prezentări scurte - trebuie să alcătuiesc o distribuţie fără să-i cunosc deloc! Victor Ciutac, directorul noului teatru, cel care a depus mari insistenţe la Bucureşti ca să accept montarea piesei lui Druţă, nu-mi divulgă absolut nimic despre nimeni, nici măcar numele lor. Le aflu singură, le notez, le memorez. Doamne, cum mă voi descurca? ...E mult după miezul nopţii, capul îmi vîjîie de oboseală... Cine va juca rolul principal, personaj complex, devenit aproape legendar pe aici...

21 noiembrie. Ne întîlnim iar. Miercuri, nu marţi - din aceeaşi superstiţie... Încerc cîteva glume, crisparea n-a dispărut. Propun o formulă provizorie de distribuţie, pentru o primă lectură. Nimeni nu mişcă, nimeni nu crîcneşte, nimeni nu schiţează măcar surprindere sau supărare. Rog, insist - hai, începeţi. Prima replică - a Vasiluţei - întîrzie să se audă. Viorica Chircă - mică, speriată, umilă într-un colţ (îmi mărturisise luni că în ultimii ani ai teatrului n-a jucat decît roluri episodice, mai ales babe) - continuă să tacă. Într-un tîrziu, şopteşte "mi-am uitat ochelarii"... Vasile Rotaru, lîngă mine, îmi face semn, apoi îmi scrie pe un colţ de hîrtie: "Mai las-o puţin , e fiartă de emoţie..."

După repetiţie, în drum spre hotel, Victor ne mărturiseşte (în sfîrşit!) că da, pentru ea a insistat atît să montăm Casa mare. Aflăm că a fost vedeta trupei, a jucat tot marele repertoriu, la 38 de ani era Artistă a Poporului, dar în ultimii ani a fost foarte bolnavă, a trecut pe lîngă moarte - şi Vasiluţa va fi reînvierea ei. E foarte sensibilă, observă Vasile, de aceea nu putea citi, nu din cauza ochelarilor... Şi restul distribuţiei? - îl întreb pe Ciutac. "Este exact cea la care m-am gîndit şi eu..." Ne mai trebuie două fete tinere, vom apela la două studente chiar din clasa lui, pe care o voi cunoaşte mîine, e şi aranjat... Poate că, într-un fel, nici nu-i prea greu să faci o distribuţie cînd ai de ales, pentru 14 personaje, dintre 12 actori...

29 noiembrie. Păvălache, eroul lui Druţă (mai tînărul iubit al văduvei de război Vasiluţa, iubire frumoasă, înălţătoare, care însă scandalizează lumea satului), e şi el un fel de legendă. Mai toţi "amorezii" Moldovei visează să-l joace, autorul zice că nu prea i-a plăcut nici unul în numeroasele reprezentaţii văzute, toată lumea a aşteptat curioasă alegerea mea. Liberă de canoane, l-am ales, spre uimirea multora şi neîncrederea unora, pe Petre Hadîrcă de la "Luceafărul" - un băietan brunet, simpatic, şmecher, adorat de mai toate liceenele din oraş. Fusese invitat de director pentru cu totul alt rol - aveam s-o aflu mai tîrziu, fiindcă Victor Ciutac n-a comentat nici măcar cu o umbră de uimire opţiunea mea. Toată lumea e circumspectă - cum se va descurca absolventul de cîţiva ani al şcolii "Şciukin" din Moscova lîngă "artista poporului" Viorica Chircă? Nedumerire, rezerve, el pare uneori inhibat de experienţa şi de titlurile partenerei sale - le observ pe toate, dar Petrică e un actor extrem de serios. Îşi amenajează singur apartamentul primit recent, cu mare greutate, dimineaţa devreme aleargă la un centru special de hrană pentru copii - Vasilică, băiatul lui, a împlinit zece luni, şi-i ies dinţişorii, şi nu-l prea lasă să doarmă noaptea, după-amiaza aleargă la televiziune sau la radio, unde e foarte solicitat, la "Moldova-film", unde acum toate filmele se dublează în limba română, la bibliotecă, după cărţi pentru soţia lui, studentă la filologie-franceză, şi e aproape întotdeauna primul la repetiţii, apoi primul care ştie textul. Distinsa companie a "emeriţilor" din teatrul "Eminescu" aproape îl intimidează, dar îl şi obligă. Nu e obosit niciodată, nu se supără de nimic, nu ridică nici o obiecţie... (Mai tîrziu, după premieră, toată lumea mă va felicita pentru această alegere...)

Într-o seară, după multe insistenţe, i-am făcut o vizită. Mergem mult cu troleibuzul pînă undeva, la marginea oraşului, unde sînt obligată să rămîn peste noapte, căci după o masă copioasă, stropită cu trei feluri de vin şi cu şampanie ("aşa, un pic, şi fără nici o ocazie specială", se scuză mereu drăgălaşa lui nevastă) nu mai ai cu ce reveni în oraş. (Şi faimoasele taxiuri sovietice, rapide şi ieftine, au devenit o raritate, din pricina crizei de benzină.) Le dăruiesc un disc cu colinde ale Corului "Madrigal" - piesă rară, îmi zic. Îmi arată însă o altă ediţie, mai veche - patru exemplare identice. Le ţin pentru schimb, ca filateliştii...

În noul apartament e pusă la punct doar biblioteca. E uimitor cîte cărţi româneşti posedă aceşti copii de douăzeci şi ceva de ani! Un raft întreg - Arghezi, opere complete (eu nu le am). "Le- am găsit la Vladivostok, am fost cu institutul într-un turneu prin Siberia, vînzătoarea era fericită că le luăm, se plîngea că zac de vreo 15 ani acolo şi nu întreabă nimeni de ele..."

6 decembrie. Am convocat, "severă", toată distribuţia pentru azi la ora 12. Nimeni nu bănuieşte de ce. Dau o pauză celor ce lucrează de la 10, coborîm în hol, e toată lumea acolo, tăcută, nedumerită: ce m-o fi supărat? În taină, fetele de la garderoba de costume, trei distinse doamne, întind în sala de lectură o masă plină cu toate bunătăţile ce le-am putut găsi în piaţa "liberă", cu minunate roşii marinate aduse de ele de acasă, cu ulcioare rustice de la recuzită umplute cu vin bun, adevărat. Cînd mi se şopteşte că totul e gata, îi poftesc, încruntată, să reluăm repetiţia. În pragul sălii de lectură se opresc cu toţii intimidaţi, ca nişte copii. Stau şi se uită uimiţi unul la altul, neînţelegînd nimic. "Ce zi e azi?" - îi întreb rîzînd. Linişte. Nu ştie nimeni! Nu ştie nimeni că azi, 6 decembrie, e Sfîntul Nicolae, ziua mea. Unii - cei doi Nicolae din distribuţie, ştiu că ar fi un Sfînt Nicolae, dar în 20 decembrie, nu acum...(Încă o perversitate a politicii imperiale pentru a-şi izola coloniile de restul lumii: Biserica rusă a impus calendarul religios - pentru cine avea curajul să şi-l amintească - pe "stilul vechi", cel valabil în 1918; şi multe au rămas în oameni ca atunci...)

Florin Zamfirescu şi-a scurtat repetiţia

cu Năpasta, să fie şi ei, cu toţii, prezenţi aici, şi istoriseşte cu mult farmec povestea cu pantofii care se pun la uşă pentru daruri. Toţi ascultă, fascinaţi ca nişte copii - nu ştiau de acest obicei, trebuie să-şi înveţe şi ei copiii, care la şcoală vor spune altora, şi tot aşa, în cîţiva ani...

Doamne, cît îi trebuie oare ochiului ca, ieşind din noaptea polară, să se deprindă a vedea iarăşi lumea din jur?

10 ianuarie 1991. Florin Zamfirescu ne-a oferit astă-seară un fel de vizionare - o "predare", cum se spune aici - a spectacolului Năpasta. Sînt în sală Victor Ciutac, Mircea Albulescu, Cornel Gîrbea şi alţi actori români veniţi pe-aici cu prilejul unor filmări - şi, bineînţeles, distinsul ministru al culturii, Ion Ungureanu. Eu văd spectacolul a treia oară într-o săptămînă şi nu mă plictisesc de loc. Semn bun! Şi Vitalie Rusu, şi Boris Bechet, doi actori admirabili, au făcut progrese importante. La discuţii, impresiile sînt foarte bune. Domnul ministru ne delectează cu o adevărată exegeză asupra rosturilor tragediei moderne.

În drum spre hotel, cineva mă întreabă ce profesie are acest ministru atît de "documentat" în teatru. Dacă n-a fost niciodată la Moscova, n-are de unde şti că Ion Ungureanu e unul dintre cei mai importanţi regizori "sovietici" din ultimii douăzeci de ani.

Numai că răsfăţul nostru intelectual ne-a... privat de cină - restaurantul s-a închis! Amabil, dl. ministru ne poftеşte pe toţi în cămăruţa sa de hotel, cu condiţia să ne aducem pahare şi tacîmuri. Îi devastăm frigiderul, domnia-sa ne face sandvişuri, ne sparge nuci, ne curăţă mere... Totul, printre numeroase telefoane, căci activitatea dumisale de ministru continuă deseori pînă după miezul nopţii...

15 ianuarie. Zi naţională aici - ziua de naştere a lui Eminescu. Manifestări numeroase, mulţi oaspeţi din România. La Uniunea Scriitorilor, gazdele - puţine la număr, cei mai mulţi sînt la Bucureşti - deapănă amintiri, dezvăluie întîmplări care pînă nu demult trebuiau tăinuite.

...La Cernăuţi, "în Ucraina" - povesteşte Nicolae Dabija - au mers odată, în secret, să pună o floare la mormîntul lui Aron Pumnul. Paznicul cimitirului i-a condus pe o potecă mărginaşă la o cruce putredă, năpădită de bălării. Tinerii poeţi moldoveni, sentimentali ca de obicei, s-au pornit să recite celebrele versuri, să lăcrimeze... "Vă e rudă?" întreabă paznicul, nedumerit. Oarecum, răspunde cineva. "Dacă îmi daţi 5 ruble, mîine smulg buruienile şi grijesc pămîntul..." I-au dat mai mult, să sădească şi cîteva flori...

"...Iar bătrînii-atunci cînd mor
Cînd se mută sub ţărînă,
Ca pe-un jurămînt îngînă:
Nu lăsaţi, copii, din mînă
Sfîntul nostru tricolor,
Şi vorbiţi limba română!"

Tulburătoare versurile lui Dabija, scrise abia luna trecută, după vizita la Alba Iulia...

28 ianuarie. În sfîrşit, pe unde s-a putut, am "ridicat" nouă tablouri! Cu tabloul 10 om mai vedea... Deci, am ridicat piesa! Ar trebui să intrăm în decor, dar unde? Sala Studio - bîntuită de ţînţari acum, în miez de iarnă, pentru că sub ea e un beci plin cu apă -, singura de care dispunem, e cu totul improprie; la Uniunea Scriitorilor nu sînt reflectoare şi e cam frig... Palatele staliniste, impozante şi impenetrabile, conţin săli uriaşe, de mii de locuri, care zac închise sau adăpostesc rare concerte de folclor sau rock. Singura sală normală din oraş aparţine teatrului rus "Cehov"... Avansez propunerea. Bietul Victor Ciutac se crispează ca un arici: să le cerşim lor găzduire? Lumea şi-aşa nu prea vine la teatru - or să vină moldovenii acolo? Sala e mare, peste 600 de locuri - să rămînă goală , să rîdă de noi? Nici ei n-au mai mult de o sută de spectatori pe seară. Insist - totuşi e singura sală, trei zile pe săptămînă e liberă! Cu ajutorul domnului ministru şi al unei chirii substanţiale, mergem după-masă la tratative şi cădem la învoială: douăsprezece repetiţii (unele doar între 2 şi 4 după- masă!), premiera, şi apoi cîte două spectacole pe săptămînă...

În birou, la un ceai, Ciutac fumează tăcut ţigară după ţigară... Îmi vine în minte o frază auzită la TV, într-un interviu cu Vitalie Rusu: "Actorul e ca o fiinţă care şi-a scos, ca pe o cămaşă, pielea; şi-atunci totul îl doare, chiar şi succesul..." Oare de cîte ori a fost nevoit să-şi scoată "cămaşa" acest om cu ochi albaştri şi zîmbet atît de senin, albit mult înainte de vreme - în îngheţate pustiuri siberiene, la minus 40 de grade, sau în anii de persecuţie subtilă, sub acuzaţia de "naţionalism", pentru că vorbea curat şi deschis limba română, sau în zecile de filme şi spectacole în care interpreta (în limba rusă!) stereotipi eroi comunişti?

16 februarie. Azi e premiera! Ninge în draci de astă-noapte. Ieri au sosit de la Iaşi, cu chiu cu vai, soţii Violeta Popescu şi Sergiu Tudose. Singurii invitaţi români care au reuşit să ajungă cu un autobuz, căci ceferiştii sînt în grevă! Peste zi plugurile de zăpadă lucrează de zor. Dar transportul în comun, foarte organizat altminteri, s-a împotmolit în multe puncte. Totuşi, seara, sala e plină! Două prietene, regizoare la TV, au venit tocmai de la marginea oraşului unde locuiesc (într-un cămin!) cu un tractor! Viorica Chircă se simte rău de cîteva zile, astă- seară avea 38 de grade... Dar, slavă Domnului, reprezentaţia împlineşte aşteptările şi, cu toată viforniţa de afară, la sfîrşit pe scenă se revarsă multe, multe flori...

20 februarie. La minus 10 grade, vînzătorii de flori de la intrarea în parc tropăie mărunt pe lîngă stranii cutii de plexiglas în care snopi bogaţi de garoafe multicolore supravieţuiesc datorită lumînărilor pitice pîlpîind domol în colţuri. Ţipla elegantă, ornată chiar cu panglicuţe, le apără ca după cîţiva paşi bietele flori să nu devină, la ger, ca de ceară. În asemenea condiţii, o floare costă între 3 şi 7 ruble. Un bilet de teatru - între 1 şi 2,50 ruble. Şi, iată, la sfîrşitul celui de-al treilea spectacol, cînd cohorta de prieteni şi rude s-a "consumat", cortina se tot împiedică în spectatorii ce umplu braţele actorilor cu flori. Flori proaspete, multicolore, în ţiplă elegantă,procurate din cutiile de plexiglas cu lumînările, pe bani grei... Oricum, trebuie s-o recunoaştem, teatrul rus a lăsat pe aici şi obiceiuri frumoase...

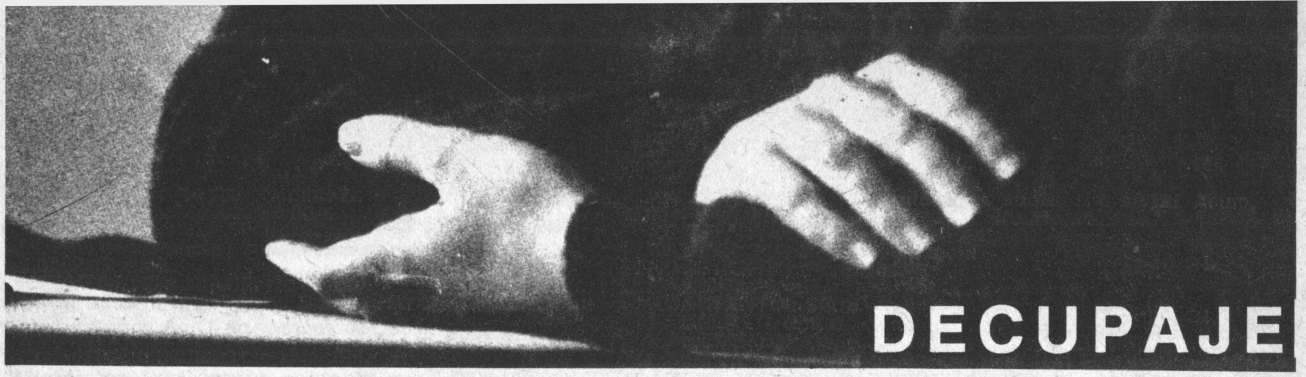
23 februarie. Trenurile tot nu circulă; iată-mă deci exilată la Chişinău! Ca să nu mă plictisesc - cîteva repetiţii cu Dumitru Fusu, răsfăţatul actor solitar al Moldovei, cu interesantul său recital de versuri. Îl găsim şi un titlu: Solo pentru harfă de iarbă... După repetiţie, Victor Ciutac, în biroul său, la un ceai, mă anunţă cu glas stins: "Teatrul rus nu ne mai dă sala!" Se invocă un contract mai vechi, cu altcineva, de care directorul uitase... Se vorbeşte însă despre o revoltă a plasatoarelor, agasate de afluenţa de public la cele trei spectacole cu Casa mare, fapt ce le-a obligat să scoată toate scaunele de prin birouri; ba chiar şi despre o grevă a actorilor ruşi... Cică şi primăria a rupt mai toate afişele din oraş, sub pretext că nu erau puse unde trebuie... "Ţi-am spus eu?" îngînă Victor trist, fumînd ţigară după ţigară, cu privirea-i albastră pierdută undeva departe, în îngheţate pustiuri siberiene...

26 februarie. Astăzi plec. O mare tristeţe se furişează în privirile noastre, de cîte ori ne întîlnim... Dl. ministru Ungureanu s-a ridicat în sfîrşit dintr-o gripă rebelă care l-a ţintuit la pat toată săptămîna, s-au reluat tratativele cu teatrul rus, s-a mai convenit pentru încă trei spectacole, săptămîna viitoare...

La un pahar de "Negru de Purcari" ne luăm rămas-bun aici, în teatru (la gară va fi mult mai complicat...), şi semnăm pînă la urmă un contract de colaborare permanentă (recomandări de piese, regizori, scenografi).

Căci toţi de aici - actori şi regizori serioşi, încrîncenaţi pe meseria lor - privesc la actorii şi regizorii de peste Prut ca la o minune a lumii, sublimă şi izbăvitoare! Şi asta obligă enorm...

NICOLETA TOIA



DECUPAJE

"... O LUME FĂCUTĂ ZOB"

Un număr triplu (328-330) din SECOLUL 20 ne oferă două scurte texte dramatice de Ludmila Petruşevskaia, autoare sovietică (născută în 1938), despre a cărei lume Arbuzov spunea că este una "jupuită", "zdrenţuită", "făcută zob". Personajele din Dialog exersează paralel monoloage care delimitează realismul dur al unor vieţi foarte obişnuite. Ar fi fost interesant de văzut un text mai ampiu al autoarei. ■

VOCILE CRITICII

Cînd eram mai mic am făcut o experienţă. Nu ştiu ce mi-a venit, dar am făcut-o. Era vorba de critica teatrală în revistele noastre de cultură. Am decupat fragmente din cronicile apărute la acelaşi spectacol şi le-am prezentat altui critic teatral rugîndu-l să-şi dea cu părerea despre identitatea autorilor. Rezultatul a fost... o discuţie amplă în legătură cu "vocile" criticii noastre teatrale. Cu stilul şi tehnica unei cronici teatrale, cu talentul "obligatoriu" etc. Mi-am adus aminte de experienţă "din cauza" emisiunii de critică teatrală şi cinematografică de la Radio, "Rampa şi ecranul", al cărei redactor este criticul teatral Julieta Ţintea. Evident că emisiunea în cauză s-a impus "din cauza" unui stil de a gîndi problematic zonele de interes ale fenomenului teatral.Dar mai este vorba şi de stilul comentariilor criticului, de "punerea în scenă" a subiectelor, care nu te lasă indiferent. "Rampa şi ecranul" - şi prin vocea criticului - impune o "privire" echilibrată, cu o ironie de clasă şi cu umor, asupra varietăţii unei lumi destul de agitate. ■

LA UN FESTIVAL

Una dintre revistele care îşi păstrează cronica teatrală este şi Ateneu, lunarul băcăuan examinînd, prin articolul lui Carmen Mihalache-Popa, desfăşurarea primei ediţii a Festivalului Naţional de teatru "I.L.Caragiale". Este un examen corect, criticul observînd slăbiciunile, unele anemii valorice, lipsa "patronului" din generic în repertoriu. Mă întreb, însă, ce fel de festivaluri vor fi cele care urmează (de teatru scurt, de comedie etc.), căci "naţionale" n-au cum să mai fie de vreme ce avem unul. ■

TEVE

Este clar că spaţiul acordat, la televiziune, emisiunilor teatrale devine tot mai sufocant. Acum, cînd teatrele au început să se mişte, vorba unui critic, cînd parcă se mai întîmplă să-şi ogoiască durerile, cînd parcă ne-am liniştit (cum înţelept ne îndrumă dl. Valentin Silvestru în editorialul "României literare" consacrat Zilei mondiale a teatrului), acum, deci, o emisiune cum este "Gong" (redactor - Lucia Hossu-Longin) începe să pocnească pe la încheieturi. Spaţiul emisiunii a fost variabil, acum fiind de o jumătate de oră. Evident că e puţin, că trebuie să cuprindă cît mai multe informaţii, imagini, comentariul redactorului (care nu o dată intră peste cei care vorbeşte în imagine sau peste efigia d-lui Silvestru cu a sa oră 19.30), evident că dacă te menţii la nivelul de consemnare nu-ţi va mai ajunge nici o oră întreagă. Fiind o emisiune difuzată pe programul unu, la o oră să zicem acceptabilă, ea ar presupune, în aceste condiţii vitrege, un alt mod de a aborda fenomenul teatral, mai puţin poate sub raportul inventarului cît mai ales sub acela al problematicului. ■

JURIU CENZURAT?

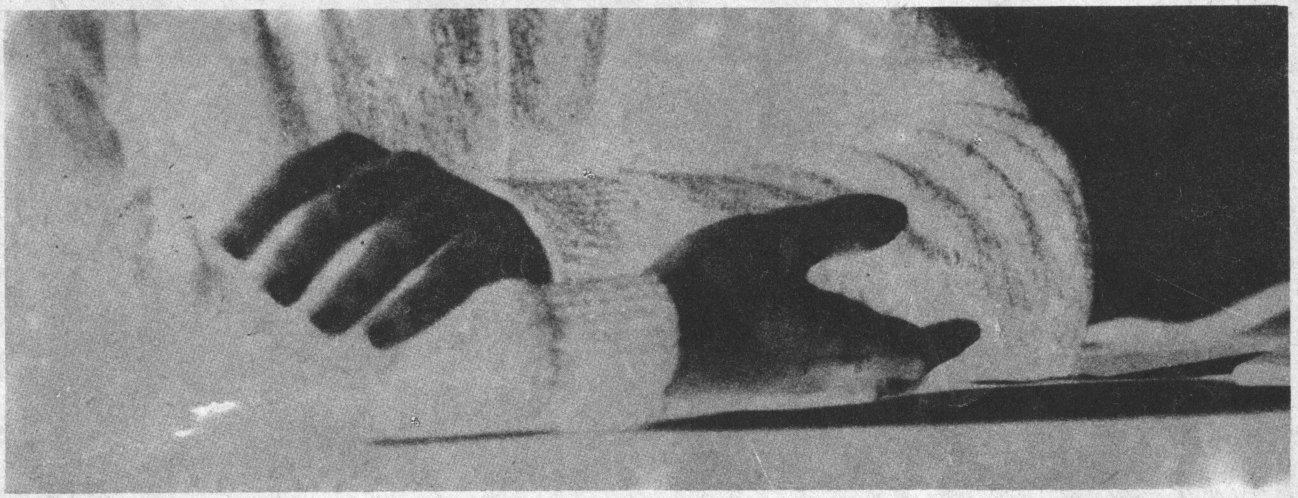
În intervalul unei săptămîni citesc, între altele, "Adevărul" (13 aprilie a.c.) și nr. 11-12 din "Steaua". Apar aici lucruri foarte interesante: în ziar, o cronică teatrală la un spectacol (Poliția al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj) prezentat în noiembrie '90(!) la Festivalul național de teatru "I.L.Caragiale"; în revistă, un articol despre "Erorile unui juriu și semnificațiile lor", referitor la deciziile Juriului de la Festivalul pomenit. Pe mine unul mă miră să citesc în aprilie aceste lucruri. Dar nu prea tare - că și noi vom fi citiți cu acest număr... cîndva. Uluitoare sînt afirmațiile din articol, semnat de criticul teatral Mircea Ghițulescu, unul dintre puținii critici de la noi cu o cuprindere mai largă a domeniului, actualmente director al Direcției teatrelor din Ministerul Culturii. Domnia-sa afirmă, în 1991 (cînd a apărut revista), următoarele: Juriul Festivalului din noiembrie anul trecut este "primul juriu din România căruia i se permite să dea verdicte dar, iată, și primul care greșește atît de grav, mai ales dacă privim lucrurile din perspectiva premiilor care nu s-au acordat". Deci Juriul a fost "cu voie de la poliție" din moment ce "i s-a permis"! Deci Juriul a greșit grav pentru că nu a acordat anumite premii (e vorba, de fapt, de Premiul I pentru "cel mai bun spectacol cu o piesă românească", incriminat de M.G.). Mai departe: neacordarea acestui premiu este "un abuz împotriva Regulamentului care prevede că festivalul este menit să stimuleze înfăptuirile teatrale din toată țara, mai ales cele cu piese din dramaturgia națională". Domnule Ghițulescu, totul e ca aceste înfăptuiri să existe și abia apoi să fie confirmate (căci de stimulat?!...) la Festival care, cum știți, a recoltat anul trecut ceea ce se putea; și a fost destul de puțin pentru un Festival "național"! Eu nu știam că e un abuz și "împotriva Regulamentului", să nu acorzi un premiu. Dumneavoastră poate nu știți că Regulamentul unui Festival nu e legea traficului rutier, și nici normă stahanovistă.

Mai departe: Juriul e acuzat țeapăn că "în febra sa <justițiară> de a pune la colț dramaturgia românească" a acordat numai premiul III spectacolului cu piesa lui Vișniec de la Piatra Neamț (regia, Nicolae Scarlat), iar premiul II, spectacolului Teatrului Maghiar de Stat din Cluj cu piesa lui Mrożek (regia, Arkosi Árpád). Ce concluzie trage dl. Ghițulescu?

"Spectacolul de la Piatra Neamț cu piesa în cauză a fost distins, totuși, cu Premiul III pentru cele mai bune spectacole, așadar este singurul și deci <cel mai bun spectacol cu o piesă românească>." A doua concluzie: "Păcat că nu a existat și un premiu pentru absurditatea deciziilor juriului". Eu înțeleg ce vrea să zică protejarea dramaturgiei naționale, dar aici era vorba de premii pentru spectacole, și nu pentru piese. Iar dacă Juriul - format, totuși, din oameni de teatru, și nu din funcționari - a decis așa, e clar că trebuia pedepsit pe loc pentru "abuz" și "absurd", cu atît mai tare acum cînd, în sfîrșit, i s-a permis să dea verdicte! Unde ești tu, Tamară Dobrin, unde sînteți voi, o, Gigitrifi? Eu admit că un Juriu poate să fie "supus greșelii" - deși în precaritatea valorică a selecției Festivalului, girată chiar de Direcția teatrelor condusă de dl. Ghițulescu, faptul era mai puțin probabil -, dar să văd reflexe din spiritul locului (Casa Scînteii, de !) la un critic important ca Mircea Ghițulescu, asta e, cum să zic, o... mondenitate!

Ajung, dară, la cronica d-lui Dan Predescu din "Adevărul" (tocmai acum, domnule?), care, după ce expune pe prima coloană contextul piesei lui Mrożek, pe a doua pompează unele insinuări privind două chestiuni care i se par cronicarului demne de a fi relevate. Una privește o scenă unde personajul principal este obligat, la anchetă, să se dezbrace de tot, și e apoi molestat. Cronicarului i se pare că actorii au dat tare în nud (insinuare privind apiecarea - etnică! - spre sadism). A doua e o "vedenie": cronicarul a văzut că uniformele polițiștilor din spectacol erau românești! Poate dl. Predescu nu a realizat contextul temporal al subiectului piesei, poate ar trebui să consulte un album, poate a căzut lumina prost în scenă și s-au încurcat culorile... că, totuși, ceva e-n neregulă. În "regulă" însă e să acuze decizia juriului privind acordarea premiului, spectacolului maghiar. Eu nu vreau să insinuez că dacă dl. Predescu e consilier la Direcția teatrelor, asta e o repercursiune. Eu mă îngrozesc acum, ca fost membru al acelui Juriu (cu George Constantin, Gina Patrichi, Dumitru Solomon, Dana Dogaru, Ludmila Patlanjoglu, Mihai Măniuțiu), să nu ne fi luat Dumnezeu mințile de-am putut comite abuzuri, de n-am respectat regulamente, de n-am văzut că spectacolul maghiar e dușmănos, de n-am dat premiul I ș.a. Lucrul care m-a întristat pe mine atunci a fost că Festivalul nu a avut prea multe de selecționat (Trilogia lui Șerban a fost ca o rara avis), căci anul teatral '90, judecat la rece (nu la regulament) a fost cam devălmășit. Să-l fi fățuit de-amorul Festivalului, abia atunci cred c-am fi greșit.

MARIAN POPESCU



COUPÉ

MUSCA, O COLABORATOARE

Emisiunea de teatru tv. a prezentat, în luna martie, montarea Naţionalului craiovean cu Unchiul Vanea de Cehov, în regia lui Mircea Cornişteanu. Spectacolul se numără printre reuşitele solide ale ultimilor ani, astfel încît preluarea sa de către Televiziune ni s-a părut un gest întru totul lăudabil. Firesc, dacă nu chiar obligatoriu. Mai puţin firesc mi s-a părut, însă, anunţul de generic: "spectacol realizat în colaborare cu Teatrul Naţional din Craiova". Ce înseamnă, în acest caz, colaborare? Sigur că înregistrarea unui spectacol nu se face oricum, că există o regie şi pentru această operaţie, artistică şi ea. De aici, însă, pînă la a considera spectacolul imprimat "o colaborare" cu teatrul care l-a creat (nici măcar o colaborare a teatrului cu televiziunea) distanţa ni s-a părut cam mare.

La fel de ambiguă ni s-a părut şi o altă menţiune a genericului: "colectiv distins cu Marele Premiu al Uniunii Teatrale". Care colectiv? Al teatrului? Al acestui spectacol? Pentru ce a primit Marele Premiu? Din cîte ştim noi, nu e un premiu pentru bună purtare şi nici "pentru întreaga activitate", ci exact pentru acest spectacol cu Unchiul Vanea. Se mai impune, deci, o întrebare: de ce n-o fi luat şi Televiziunea acelaşi premiu, de vreme ce montarea era rodul unei colaborări?

Dacă am fi răi (dar încercăm să nu fim) am spune că această "colaborare" ne aminteşte o alta: tradiţionala colaborare a muştei la campania agricolă. ■ *C.D.*

TEATRUL STRADAL

Avem comerţ stradal, avem politică de stradă, avem (??) serviciile salubrităţii pe stradă, de ce n-am avea şi teatru stradal? Mai ales că în felul acesta s-ar putea rezolva şi problema crizei de spectatori în sălile de teatru. Adică, dacă nu vine Mahomed la munte, vine muntele la Mahomed. Dacă nu vine spectatorul la teatru, vine teatrul la spectator, dă buzna peste el pe stradă, îl calcă pe picioare şi uneori chiar pe bătături.

Ce minunat ar fi pentru codangiii profesionişti sau amatori să-şi lase rînd la ouă, sau la pui, sau la..., sau la... şi să vizioneze, pe rînd, cîte o parte din spectacol. Restul timpului petrecut la coadă ar fi foarte plăcut, instructiv şi educativ, fiindcă s-ar elabora şi o documentată şi spirituală cronică teatrală.

În ceea ce priveşte locul de desfăşurare a spectacolelor, cred că Piaţa Universităţii ar fi cea mai potrivită: ultracentrală, spaţioasă, îmbunătăţiri, multiple dependinţe (vezi autobuzele de pe străzile laterale) şi, în plus, nu am strica nici stereotipiile celor care, au - n-au treabă, la şapte trecute fix vin la Piaţa Universităţii. Nu mă refer la cei care, venind acolo, cred - ce cred - cînd cred - dacă cred, ci la aceia care au făcut din Piaţa Universităţii un loc de şezătoare mondenă.

Primul regizor care ar face un asemenea spectacol s-ar acoperi de glorie eternă şi s-ar putea plimba apoi prin toată lumea fălindu- se cu (re)descoperirea descoperirilor: teatrul în agora, remediu excelent împotriva agorafobiilor, dar şi, din păcate, posibilă cauză a agorafiliilor, maladie cu mult mai greu de tratat decît prima.

Scenografii ar avea însă de luptat din greu cu natura (atîta cîtă a mai rămas în zonă), cu arhitectura (atîta şi cum se manifestă ea în clădirile moderne, mai ales), cu intemperiile (atîtea şi cum hotărăşte Cel de Foarte Sus).

Actorii ar fi cei mai avantajaţi. Cei foarte aplaudaţi ar putea să împartă un număr mai mare de autografe şi de bezele, cei aplaudaţi ar putea rămîne undeva la vedere făcînd diverse giumbuşlucuri pentru a fi foarte aplaudaţi, iar cei neaplaudaţi s-ar putea pierde, discret, în mulţime.

Pentru repertoriu ce alegem? Comedii ca să rîdem, sau tragedii ca să plîngem?

Este adevărat că, după felul în care sînt uneori montate şi jucate, putem păţi şi invers: să ne pufnească rîsul la tragedii şi să ne vină să plîngem la comedii. În ceea ce mă priveşte, am o singură dorinţă: decît să alegem piese proaste de autori străini, mai bine să alegem piese bune de autori români, sau străini, sau extratereştri, numai bune să fie.

Cu piesele sexy, mult dorite şi aşteptate (de cine!?), trebuie să aşteptăm să vină vara, căci dacă se îmbolnăvesc actorii, unde îi internăm? Dacă-i internăm, cu ce-i tratăm? Dacă sînt trataţi, cine-i tratează? Dacă îi tratează cine îi tratează, cu ce îi tratăm pe cei care îi tratează?

Poate veţi obiecta că avem deja spectacole pe străzi. Da, într- adevăr, am avut şi avem spectacole pe străzi; dar de circ. Eu prefer, totuşi, teatrul.

■ *ROXANA PÎRVĂNESCU*

O fantasmă bîntuie subconştientul autorilor de videoclipuri publicitare: silueta fetei care se dezbracă lent, lent, lent... Fie că se face reclamă pentru un tip de televizor, un ziar sau o excursie în străinătate, ea traversează ecranul mişcîndu-se insinuant şi se topeşte, ispititoare şi intangibilă. Dacă obsesia persistă, s-ar putea să ne trezim cu irezistibile mostre de umor involuntar.

*

Toată viaţa am detestat să mă scol devreme. Lenei mele i-a venit de hac o voce dotată cu un timbru personal. Foarte repede am realizat că "timbrul personal" nu aparţine numai vocii, ci defineşte modul cum îşi face meseria realizatorul emisiunii "Matinal", pe programul România-Actualităţi; Paul Grigoriu: informaţie bogată, capacitate de selecţie, firesc, umor, un mixtum compositum în stare să-ţi deschidă o zi bună. Necazul e în dimineţile cînd mă trezesc "degeaba" - altcineva e de serviciu la microfon. Ce să-i faci, nimeni nu poate rezista zilnic unui astfel de maraton; noroc că exemplul bun face şcoală, iar colegii acestui alergător de cursă lungă par dornici să-şi găsească fiecare culoarul spre atenţia noastră.

*

Ţin cu pasiune un pariu cu mine însămi şi cîştig aproape de fiecare dată: operatorul care filmează primirile la Palatul Cotroceni va respecta oare şi de data aceasta regula nescrisă de a da în imagine, pe îndelete, întîi candelabrul şi pe urmă vaza cu flori, sau îşi va îngădui să inverseze ordinea? Într-o seară am trecut prin mari emoţii, candelabrul n-a apărut deloc, cine ştie ce ne mai aşteaptă, prea multe inovaţii strică.

*

Jargonul adolescenţilor, această pe nedrept disprețuită sursă de înviorare a limbii vorbite, tinde să reintroducă, într-o accepţiune potenţată, un vechi cuvînt, intrat o vreme în conul de umbră prin cvasidispariţia categoriei pe care o numeşte: MESERIAŞ. Deunăzi, pe stradă, dintr-un grup, am auzit următoarea formulare şugubeaţă: "Ai văzut maşina de pe alee? E meseriasă!" Sper să nu mă pripesc interpretînd aprecierea drept un început de reabilitare, în conştiinţa oamenilor tineri, a meseriei şi a lucrului bine făcut. Un astfel de criteriu pus în vîrful ierarhiei de valori ar putea salva societatea românească. Implicit, teatrul ei.

*

Colecţia gesturilor teatrale, făcute pentru "istoria mică", se îmbogăţeşte într-un ritm constant: după deja tradiţionalele vizite cu daruri la căminele de bătrîni şi de handicapaţi (ce haz ar mai avea darurile, dacă sursa lor ar rămîne anonimă?!), aflăm că Biserica a dăruit o icoană Parlamentului, că membrii Guvernului au ieşit la sădit pomi (23 de pomişori tineri!)... Să mă ierte amatorii de "gesturi simbolice", dar nu sînt deloc sigură că, la un calcul corect, sporul de popularitate obţinut cu un asemenea consacrat arsenal n-ar fi anulat de reacţia de recul şi de crispare provocată celor prea sătui, din cauza "precedentului istoric", de sunetul strident al acestei monede calpe. ■ *I.P.*

ÎNVĂŢĂMINTE

Ştim de mult ce rol important poate juca Televiziunea în educarea estetică (şi nu numai, dar asta ne stă nouă la suflet) a "maselor largi de oameni ai muncii". Ştim, şi tocmai de aceea îi sîntem recunoscători văzînd că îşi ia rolul în serios. Sincer vorbind, şi profesioniştii într-ale culturii, nu numai "civilii", au ce învăţa. Şi nu neapărat în spaţiul destinat anume culturii.

"Împrospătarea cadrelor" se face simţită în mod benefic. Tinerele prezentatoare nu ne bucură doar ochii (unele, e drept, chiar ni-i bucură), ci şi auzul, ca să nu mai vorbim de minte, pe care ne-o tot luminează. Este nu doar plăcut ci şi instructiv să auzi engleza perfectă, de Oxford, în care e pronunţat numele lui Alfred Jarry despre care noi am fi jurat că e francez. La fel de instructiv e şi jocul de-a ghicitul numelor , joc de societate pe care domnişoarele televizioniste ni-l propun mereu. Eşti mîndru de tine cînd îţi dai seama pe loc că Bodichi nu este decît numele (mai telegenic, probabil) al actorului Marius Bodochi, te simţi alt om cînd ghiceşti cine este scriitorul sovietic al cărui nume "naşa" de pe micul ecran îl silabiseşte cu grijă, ca pe al unui şef de trib cu patruzeci şi opt de prenume (şi tot atîtea neveste): So-le-jin-ţin.

Învăţămintele pe care le tragi, urmărind emisiunile Televiziunii, pornesc din sfera onomasticii, dar nu se opresc acolo ci vizează zone mai profunde ale culturii. Informaţiile sînt oferite cu modestie, în treacăt, ca lucruri de mult ştiute şi de noi, astfel încît nici nu ne mai ruşinăm din cale afară văzînd cîte mai avem de învăţat. Cu acest aer de "déjà vu, déjà connu" (puteţi pronunţa şi în engleză, sîntem obişnuiţi), un reporter de la "Actualităţi" ne vorbea despre imagini demne de neorealismul lui Tarkovski. E, într-adevăr, plin de învăţăminte să te uiţi la televizor. ■ *C.D.*

COUPÉ

SCHIMB DE EXPERIENȚĂ TEATRALĂ

Aș minți dacă v-aș spune că știu pentru ce a avut loc vizita președintelui țării la Teatrul Național din Cluj. Nu știu. Am aflat de venirea înaltului oaspete abia în dimineața zilei desemnate acestui scop. Uimirea a fost generală și, să fim sinceri,... și o anumită speranță... Momentul se anunța interesant, mai cu seamă după furtunoasele dezbateri înregistrate la TV, legate de întrevederea avută cu actori bucureșteni. Și iată că, la un interval de nici patruzeci și opt de ore, președintele Iliescu este așteptat la Naționalul clujean. Gest categoric neobișnuit în comportamentul unui lider post-belic din spațiul carpato-danubian. Experiență unică și o posibilă șansă pentru Teatru. Erau de față cele mai reprezentative persoane din corpul artistic și administrativ al teatrului, precum și delegația, la fel de reprezentativă, a Teatrului Maghiar de Stat.

Oaspetele, însoțit de oficialitățile locale, n-a întîrziat prea mult față de ora anunțată (13). Surîs inconfundabil, ținută degajată, amabilități însoțind fiecare strîngere de mînă, pe scurt - un întreg arsenal charismatic pus la bătaie.

Dorel Vișan, lider sindical, a declarat "ședința deschisă", înlăturînd intenționat, prin devalorizata expresie, urmele de crispare; nu și sobrietatea. Și oamenii au început testarea declarației de atașament a Președintelui față de lumea spectacolului. S-au ridicat probleme, nu ușoare, deloc imaginare. Era de așteptat ca obsesia majoră să o constituie scăderea subvențiilor. Nicăieri în lume nu este suficientă inventivitatea - se cer și mijloace pentru aplicarea ei. Luările de cuvînt ale gazdelor s-au distins prin coerență, eleganță a rostirii, o bună documentare asupra ansamblului economiei naționale și, în particular, asupra organismului cultural. Răspunsul reprezentantului Instituției prezidențiale n-a diferit de interviurile televizate cu orice prilej sau de cele radiodifuzate.Am înțeles că soluțiile trebuie să le găsim împreună, respectiv guvernanții și oamenii de teatru. "Sacul s-a cam subțiat", a spus domnul Iliescu, apoi a repetat cifra investițiilor pe '90 și, respectiv, '91. Și totuși, la un moment dat, discuțiile au deviat de la obiectul lor. Pricina a fost intervenția lui Călin Nemeș. Din romantism, din încăpățînare - ei, n-are importanță din ce motiv - el a întrebat: cum se explică avansarea în grad a unor ofițeri care au ordonat împușcarea demonstranților din decembrie 1989? Apoi, cum e posibil ca în presa bucureșteană ("Adevărul") să nu li se recunoască celor uciși la Cluj (în număr de 39) contribuția la revoluția din țară? Tot Călin Nemeș i-a propus președintelui o inversare de roluri - insistînd pe sensul unic, adică: "Puneți-vă în locul meu!" -, ceea ce mie personal mi-a provocat o blocare a imaginației.

Bine, dar toată lumea vrea să afle adevărul, inclusiv președintele. Și domnia-sa a dat spre exemplu celebrul caz Kennedy. Și atunci, ce e de făcut? Să-l iei pe Shakespeare sub braț și să pleci pe o insulă pustie? Banal! Pînă și rechinii mărilor au aflat că "Toată lumea e o scenă și toți oamenii actori". ■ *MONICA GHEȚ*

pag. a.

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

*

fugiți, dar pe proprie răspundere

* *

dacă tot vreți să fugiți de acasă...

* * *

nu trebuie chiar să fugiți, dar e
bine să mergeți la acest spectacol

* * * *

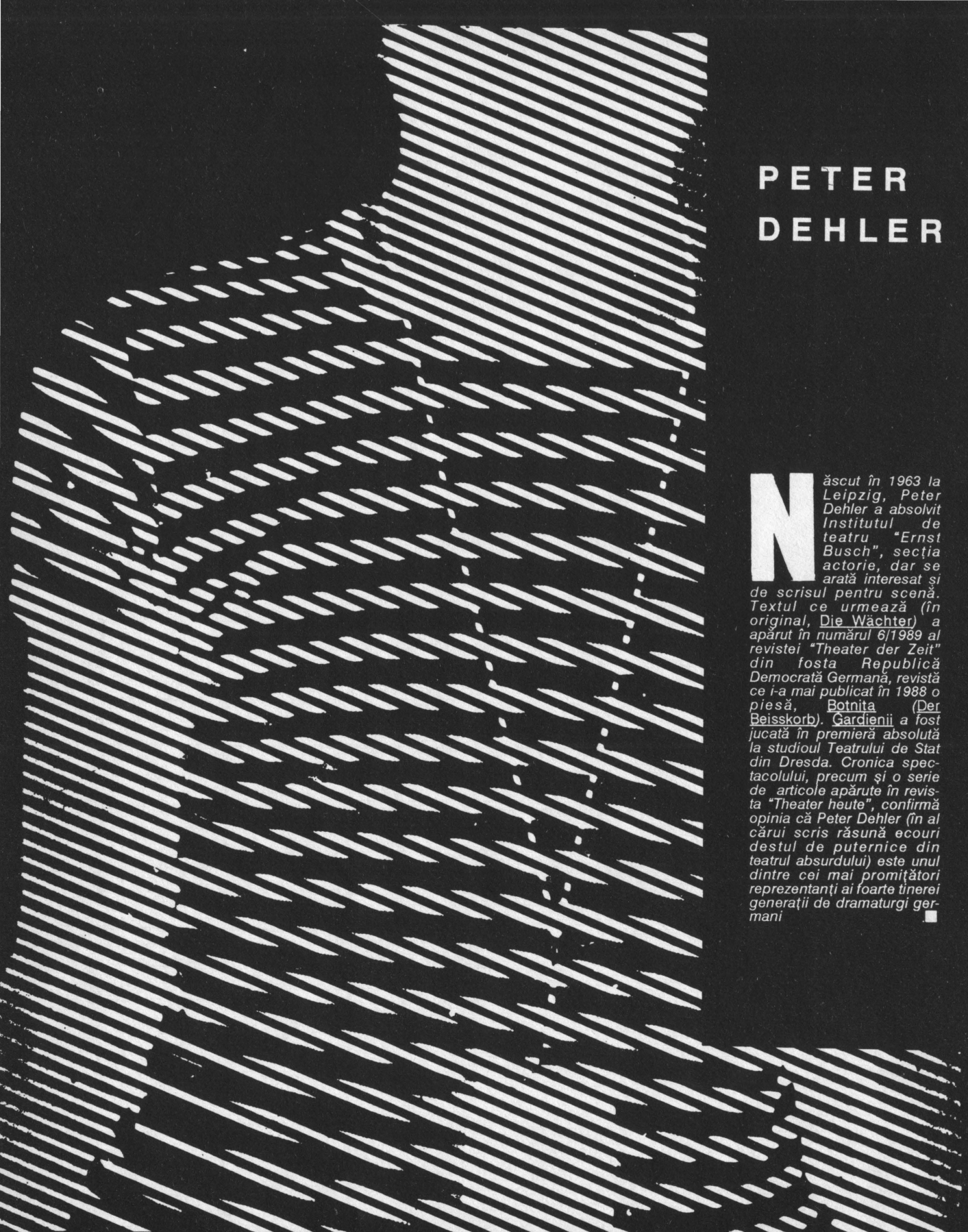
la un spectacol ce nu trebuie
pierdut

* * * * *

la un spectacol eveniment

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	MIRUNA IONESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Noaptea regilor de W. Shakespeare la Teatrul Național din București	* * * *	* * *	* * * *	* * *	* * * *
Cabinierul de Ronald Harwood la Teatrul Național din București	* * *	* *		* * *	
Visul unei nopți de vară de W. Shakespeare la Teatrul "Bulandra"	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *
Merlin de Tankred Dorst la Teatrul "Bulandra"	* * *	* * * *	* * * *	* * *	* * * *
Legături primejdioase de Christopher Hampton la Teatrul de Comedie	*	*	*	*	*
Mătrăguna de Niccolo Machiavelli la Teatrul Mic	* * * *	* *	* * *	* * *	* * *
Elisabeta, din întîmplare o femeie la Teatrul Mic	*	* *		*	
Arta comediei de Eduardo De Filippo la Teatrul "Odeon"	*	*		*	
Un regat pentru un asasin de Peter Karvas la Teatrul "Nottara"	* *	*		* *	* *
Ospățul lui Baltazar de Benjamin Fundoianu la Teatrul "Nottara"	* * *	* * *		* * *	* * *



PETER DEHLER

Născut în 1963 la Leipzig, Peter Dehler a absolvit Institutul de teatru "Ernst Busch", secţia actorie, dar se arată interesat şi de scrisul pentru scenă. Textul ce urmează (în original, Die Wächter) a apărut în numărul 6/1989 al revistei "Theater der Zeit" din fosta Republică Democrată Germană, revistă ce i-a mai publicat în 1988 o piesă, Botnita (Der Beisskorb). Gardienii a fost jucată în premieră absolută la studioul Teatrului de Stat din Dresda. Cronica spectacolului, precum şi o serie de articole apărute în revista "Theater heute", confirmă opinia că Peter Dehler (în al cărui scris răsună ecouri destul de puternice din teatrul absurdului) este unul dintre cei mai promiţători reprezentanţi ai foarte tinerei generaţii de dramaturgi germani ■

AVANSCENA

GARDIENII

PERSONAJELE:

- KAZIMIR
- KONSTANTIN
- KONRAD
- KASPAR

O cameră de gardă. Cazarmă şi birou în acelaşi timp. Obiectul de păzit este o uriaşă uşă misterioasă. Camera de gardă are o uşă de intrare, dar nici o fereastră. Konstantin, un gardian bătrîn, caută ceva. Se aude un ciocănit. Kazimir intră în camera de gardă.

KONSTANTIN: Unde e clopoţelul?

KAZIMIR: E frig aici.

KONSTANTIN: I-am spus: pune-l acolo. Chiar de două ori i-am spus. Îmbătrîneşte.

KAZIMIR: Nici o fereastră.

KONSTANTIN: Acum înjur, dar pe urmă n-am curaj să-i spun. Una-i bătrîneţea, alta-i prietenia.

KAZIMIR: De ce masa are trei picioare?

KONSTANTIN: Nu-i frig. Aşa cald n-a fost niciodată aici. Temperatura este absolut constantă. Ferestre nu-s. Într-adevăr. Masa are patru picioare. Numără-le.

KAZIMIR: Trei.

KONSTANTIN: Patru.

KAZIMIR: Trei!

KONSTANTIN: Patru!

KAZIMIR: Trei!

KONSTANTIN: Patru!

KAZIMIR: Trei!

KONSTANTIN: Trei. Da. Ei şi?

KAZIMIR: La ce-ţi trebuie clopoţelul?

KONSTANTIN: La ce-mi trebuie clopoţelul. Pentru că trebuie să stea aici. Dar nu i-o iau în nume de rău. Asta-i deosebirea. Nu e prima dată. De curînd l-am căutat şi mi-a venit în gînd că s-ar putea să fi fost eu. Da, m-am gîndit într-adevăr: poate că tu eşti ăla care uită mereu unde am vrut să-l ascundem. Clopoţelul ăsta, E obositor. În fiecare zi, altă ascunzătoare. La vîrsta noastră. Şi de-aia m-am gîndit de ce nu eu. Posibil. Nici aici nu-i.

KAZIMIR: Şi cine era atunci?

KONSTANTIN: Cînd să fie?

KAZIMIR: Atunci, cînd ai terminat de gîndit.

KONSTANTIN: Cînd am terminat de gîndit?

KAZIMIR: Care dintre voi doi e uitucul.

KONSTANTIN: Aha. Nu m-am gîndit mai departe. E totuna. Închipuie-ţi, şi ei caută clopoţelul, la fel ca mine, în fiecare zi. Şi înjură la fel ca mine. Dar de fapt nu înjurăm. Nu, nu. Nu m-am gîndit mai departe. E totuna. Greşeala lui e greşeala mea şi greşeala mea e greşeala lui. Aşa că nici unul din noi nu greşeşte. Asta e prietenia. Prietenie veche. Aşa ceva e rar. Pot să spun că am avut noroc. Nu, nu, n-a fost noroc. Au fost primii trei ani. Asta leagă. Închipuie-ţi, pe-atunci eram de două luni aici. Era o dimineaţă liniştită. Dar noi nu ne-am lăsat înşelaţi de linişte. Şi bine am făcut. Fiindcă pe la nouă... Pe la nouă sau pe la zece... Stai, mi-am notat.

KAZIMIR: Ştiu povestea.

KONSTANTIN: Cum, o ştii deja.

KAZIMIR: Da, de la cap la coadă şi de la coadă la cap.

KONSTANTIN: El, şi era nouă sau zece?

KAZIMIR: Mi-e egal.

KONSTANTIN: Acum te întreb ce mi s-a întîmplat mie. Cum aşa, ţi-e egal.

KAZIMIR: Vreau să spun că poate nu e chiar atît de important.

KONSTANTIN: Ah, ah. E foarte important. Acum trebuie să verific. Unde l-oi fi pus. Konrad a spus că nu trebuie să-l las aşa, la vedere.Şi atunci eu...

KAZIMIR: Konstantin! Nu mă interesează. Absolut deloc! Nici un pic. Mi-e al dracului de egal. E frig.

KONSTANTIN: Era zece. Sigur, zece era. Fiindcă pe la nouă...

KAZIMIR: Nu mă interesează poveştile tale. Sînt sătul de poveştile tale tîmpite. Le cunosc pe toate. Spune-i-le lui Konrad al tău.

KONSTANTIN: De ce te enervezi? Dacă ţi-am povestit o dată, nu mai e nevoie să-ţi povestesc încă o dată. Dar nu trebuie să spui că o cunoşti, de la cap la coadă şi de la coadă la cap şi pe urmă să nu ştii dacă era nouă sau zece.

KAZIMIR: Trebuie să spălăm ferestrele.

KONSTANTIN: Da. Foarte bine. Care.

KAZIMIR: Atunci le spăl eu.

KONSTANTIN: N-o să le speli tu. Eu o să le spăl. Tu poţi să mă ajuţi.

KAZIMIR: Bine, atunci le spăl singur.

KONSTANTIN: Era zece. După nouă vine zece? Vine. După zece vine unsprezece?Zece era.

KAZIMIR: N-am aer.

KONSTANTIN: Asta-i bună.

KAZIMIR: Nu te interesează poveştile mele. Îţi pasă de ele cît negru sub unghie.

KONSTANTIN: Mi-ai povestit vreodată ceva?

KAZIMIR: Da.

KONSTANTIN: Ce? Oare să fi uitat. Despre ce e vorba?

KAZIMIR: Despre nimic.

KONSTANTIN: Vezi, şi-mi faci mie reproşuri.

KAZIMIR: Nu pot să povestesc nimic fiindcă... fiindcă...

KONSTANTIN: Eşti încă tînăr.

KAZIMIR: Eu nu pot trăi nimic demn de povestit pentru că tot ceea ce mi se întîmplă mie sînt poveştile tale. Poveştile tale tîmpite.

KONSTANTIN: Eşti tînăr.

KAZIMIR: Mă bucur.

KONSTANTIN: Mă bucur pentru tine.

KAZIMIR: Mă bucur pentru tine că poţi să te bucuri pentru mine.

KONSTANTIN: Mă bucur pentru tine că te bucuri pentru mine că pot să mă bucur pentru tine.

KAZIMIR: Şi aşa mai departe.

KONSTANTIN: Şi aşa mai departe.

KAZIMIR: Şi aşa mai departe. Şi aşa mai departe.Şi aşa mai departe.

KONSTANTIN: Ne bucurăm.

KAZIMIR: Bucurie.

KONSTANTIN: Hai să cîntăm.

KAZIMIR: Hai să dansăm. Nu sînt tînăr. Ei şi? Dacă tu ai fi Kazimir, cine ar fi Konstantin al tău?

KONSTANTIN: De ce ţi-am povestit totul. Ai înţeles? Eşti deştept. Eşti deştept. Cîntă şi dansează!

KAZIMIR: La ordin.(*Cîntînd şi dansînd.*) Sînt invidios/ Pe tot ceea ce/ Nu pot/ Să trăiesc.

KONSTANTIN: Asta-i o prostie!

KAZIMIR: În sfîrşit, o spui. Sînt prost. Mulţumesc, asta va fi prima mea poveste. Despre deşteptul care a devenit deodată prost.

KONSTANTIN: Nu eşti prost. Prostia e...

KAZIMIR: Strică-mi-o.Singura poveste. Prima. Totuşi sînt deştept. Asta-i a doua poveste. Despre unul care era deştept, pe urmă prost şi pe urmă, deodată, iarăşi deştept. Te-am rugat eu să mă faci deştept?

KONSTANTIN: Să întreb calul dacă vrea ovăz!

KAZIMIR: Să-l întrebi. Da.

KONSTANTIN: Nu ţipa la mine!

KAZIMIR: Nu ţip.

KONSTANTIN: Ţipi.

KAZIMIR: Acum n-o să-ţi placă.

KONSTANTIN: Liniştel

KAZIMIR: Mă auzi?

KONSTANTIN: N-ai decît să crezi ce vrei. Eu caut clopoţelul. Asta e important.

KAZIMIR: Da, caută-ţi clopoţelul, ca să stea acolo unde trebuie.

KONSTANTIN: Nu e clopoţelul meu!!!

KAZIMIR: Tu...ţu întotdeauna ai ceva de făcut ca să nu te gîndeşti cu adevărat la nimic.(*Plînge.*)

KONSTANTIN: Iar tu ai întotdeauna ceva la care să te gîndeşti ca să nu faci cu adevărat nimic. Atunci urlă. Cui urlă nu-i e frig. Kazimir. Cînd te sui pe baricadă nu trebuie să te miri că se trage. Dansează Kazimir, dansează. Clopoţelul. Da-da. Mi-aduc aminte. Am vorbit despre asta. Dar azi o fi fost?

KAZIMIR: Ai nevoie de mine.

KONSTANTIN: Azi trebuie să fi fost.

KAZIMIR: Şi eu am nevoie de tine.

KONSTANTIN: Cîteodată mi-e teamă că uit într-adevăr.

KAZIMIR: Poate că ar trebui să fiu ca tine. Şi în fiecare zi să caut clopoţelul. Fiecare zi are un scop.

KONSTANTIN: Într-o bună zi n-o să-l mai găsesc. Pur şi simplu n-o să mai fie. Dispărut. Pentru totdeauna.

KAZIMIR: Tu îţi stabileşti scopul astfel încît trebuie să-l ajungi. Nu. Scopul te ajunge pe tine. E deodată aici. Fie că o vrei sau nu.

KONSTANTIN: Da, e timpul să preiei, în sfîrşit, slujba mea.

KAZIMIR(*exersînd*): Unde e clopoţelul.

KONSTANTIN: E din cauza clopoţelului. O să fiu turbat atunci. Mereu. Nu poţi face nimic.

KAZIMIR: Nu e vorba despre mine?
KONSTANTIN: Am nevoie de tine.
KAZIMIR: Hai să vorbim despre asta.
KONSTANTIN: De-asta ești aici.
KAZIMIR: E greu...
KONSTANTIN: O să înveți. Nu e greu.
KAZIMIR: Știu că nu e greu. Dar e greu să-ți spun că nu vreau.
KONSTANTIN: Și eu am avut probleme. La început. Dar pe-atunci nu era din cauza clopoțelului.
KAZIMIR: Nu m-ai înțeles?
KONSTANTIN: Nu trebuie să ne înțelegem întotdeauna.
KAZIMIR: Ba da, acum. Exact acum.
KONSTANTIN: Dă-mi cîrpa. Uită-te cîtă murdărie e pe ea. Aș vrea să știu de unde vine.
KAZIMIR: Konstantin!
KONSTANTIN: Cîrpa trebuie să stea acolo.
KAZIMIR: Nu pun mîna pe ea.
KONSTANTIN: Te rog, știi doar, picioarele mele...
KAZIMIR: Na-ți-o!
KONSTANTIN: Las-o baltă.
KAZIMIR: Uită-te la mine.
KONSTANTIN: Asta-i altă cîrpă.
KAZIMIR: Konstantin, nu vreau să fiu gardian!
KONSTANTIN: Uite ce poate să facă puțină lustruială.
KAZIMIR: Konstantin.
KONSTANTIN: Nu vrei să fii gardian?
KAZIMIR: Nu.
KONSTANTIN: Vrei să fii gardian!
KAZIMIR: Nu.
KONSTANTIN: Tu nu știi ce vrei, Kazimir.
KAZIMIR: Ba știu foarte bine.
KONSTANTIN: Nu știi ce vrei!
KAZIMIR: Ba știu.
KONSTANTIN: Ce vrei să fii?
KAZIMIR: Nu gardian.
KONSTANTIN: Nu asta te-am întrebat!
KAZIMIR: Întreabă altfel!
KONSTANTIN: Cum?
KAZIMIR: Nu așa!
KONSTANTIN: Și am dreptate.
KAZIMIR: De ce ai dreptate?
KONSTANTIN: Pentru că am dreptate.
KAZIMIR: N-ai deloc.
KONSTANTIN: Trebuie să știi ce vrei să fii!
KAZIMIR: Trebuie să știu ce nu vreau să fiu!
KONSTANTIN: Dacă ai ști ce vrei să fii, ai ști ce nu vrei să fii!
KAZIMIR: Iar dacă aș ști ce nu vreau să fiu, aș ști ce nu vreau să fiu. Ei și. Mai mult nu vreau.
KONSTANTIN: Nu vrei să nu fi gardian?
KAZIMIR: Cum?
KONSTANTIN: Nu vrei să nu fi gardian?
KAZIMIR: Dacă m-aș fi hotărît să fiu gardian, m-aș fi hotărît în legătură cu tot. Cu toate celelalte. Fiindcă mă obligi la o decizie, mă hotărăsc împotriva faptului de a fi gardian. Și totul rămîne deschis!
KONSTANTIN: Asta înseamnă că dacă eu nu ți-aș fi cerut să fii gardian ai fi făcut asta de bună voie?
KAZIMIR: Totul ar fi fost deschis.
KONSTANTIN: N-am cerut nimic, n-am întrebat nimic. Chiar nu știu ce te-aș putea întreba. Cum de merge așa? Și numai așa. Masa are trei picioare. Nebunie, nu? Spune, cînd crezi că trebuie să te hotărăști?
KAZIMIR: Cînd o să-mi pun întrebarea.
KONSTANTIN: Cînd o să-ți pui întrebarea. Asta-i o scuză.
KAZIMIR: Nu-i o scuză.
KONSTANTIN: Și dacă eu mor, cine păzește poarta? În timp ce tu îți pui întrebarea; dacă e timp să pui întrebări. Timpul pune întrebările. Nu tu, și nici eu! Am făcut de pază toată viața. De ce?
KAZIMIR: Lasă-mi timp.
KONSTANTIN: Mie nu-mi mai rămîne timp. Ai văzut doar. Sînt bătrîn. Poate că mîine fac o greșeală de neiertat, sau poate că mîine nu pot să mai fac nici o greșeală.
KAZIMIR: Nu spune asta.
KONSTANTIN: Merge foarte repede.
KAZIMIR: Acum m-am săturat de văicărelile tale. Mă gîndesc. E destul.
KONSTANTIN: O să te-ajut să te gîndești. (*Își scoate cămașa și-i arată corpul plin de cicatrice.*) Gîndește-te. Hai, gîndește-te. Cum o găsești pe asta? Dar pe asta? Să-ți povestesc ceva despre ele? Dar tu cunoști deja toate poveștile de la cap la coadă și de la coadă la cap. Eu sînt cartea ta de povești tridimensională - în culori. Tu faci parte dintre horocoși. Gîndește-te, gîndește-te. Observi cum trece timpul? Pune-ți acum întrebarea! Acum!
KAZIMIR: Ordonă-mi. Te rog, ordonă-mi.
KONSTANTIN: Nu, cicatricele or să-ți ordone. Lor o să li te supui. Mie nu. Știu asta!
KAZIMIR: Mă supun.
KONSTANTIN: Cicatricelor sau mie?
KAZIMIR: Tie!
KONSTANTIN: Atunci mai privește o dată încoace. Înțelegerea e cea mai bună perspectivă.
KAZIMIR: N-o să fiu gardian. N-o să fiu. N-o să fiu. Acum, abia n-o să fiu. Nu, nu, nu.
KONSTANTIN: Sărută cicatricele!
KAZIMIR: Pleacă din calea mea!
KONSTANTIN: Sărută-le.
KAZIMIR: Pleacă.
KONSTANTIN: Sărută-le.
KAZIMIR: Te omor.
KONSTANTIN: Da, Kazimir, așa e și mai bine. Omoară-mă. Omoară un om bătrîn și plin de cicatrice. Bătrîn și plin de cicatrice. Plin de cicatrice și bătrîn. Hai Hai Hai. Hahahahahaha.
Deodată, de afară se aude limpede zgomot de pași. Kazimir își întrerupe amenințarea.
KAZIMIR: Ce-i asta?
KONSTANTIN: Hai, omoară-l pe bătrînul plin de cicatrice.
KAZIMIR: Ascultă, se întîmplă ceva!
KONSTANTIN: Hai, hai.
KAZIMIR: Konstantin!
KONSTANTIN: Ce-i.
KAZIMIR: Konstantin, ce-i asta?
KONSTANTIN: Iar vine.
KAZIMIR: Cine vine iar?
KONSTANTIN: Ușor, stai ușor.
KAZIMIR: Vreau să ies de aici!
KONSTANTIN: O să ne jefuiască.
KAZIMIR: O să intre aici?
KONSTANTIN: Da, ce crezi... Ai grijă, o să fie aici imediat. Scuturã clopoțelul cît poți de tare. Eu mă lupt cu ei, mă duc chiar acum la ușă...
În clipa următoare ușa este smulsă din țîțîni și în cadrul ei apare un tip mascat și cu un baston de cauciuc. Konstantin se luptă. Kazimir sună și iar sună din clopoțel. Konstantin este doborît. Mascatul se îndreaptă spre Kazimir. Acesta, mut, îl întîmpină cu clopoțelul care sună mereu. Așa îi barează calea spre ușa cea misterioasă. Clopoțelul face minuni: mascatul nu se încumetă spre ușa cea misterioasă. Fuge. Kazimir stă nemișcat și sună din clopoțel pînă își dă seama că primejdia a trecut. Privește uimit clopoțelul. Se apleacă spre Konstantin, care zace nemișcat.
KAZIMIR: Clopoțelul. Clopoțelul cel minunat. O să fiu gardian.
Konrad, bătrînul, și Kaspar, tînărul, apar lîngă ușa prăbușită. Kazimir se repede din nou spre clopoțel și, scuturîndu-l cu putere, îi-l ține dinainte.
KONRAD: Ești nebun? Încetează odată cu zgomotul ăsta. Unde-i Konstantin ?
KAZIMIR: Lăsați-l în pace. Și pe el, și ușa.
KONRAD: Unde e Konstantin? Și încetează cu sunatul! Nebunule. Eu sînt Konrad, gardianul.
KAZIMIR: Ești Konrad. Konstantin zace acolo. Ajută-l te rog, repede. Tu cine ești?
KASPAR: O să fiu gardian sau, mai bine zis, trebuie să fiu gardian.
KAZIMIR: Nu vrei asta. Știi ce vrei?
KASPAR: Da-da.
KAZIMIR: Eu o să fiu gardian!
KONRAD: Ei, Konstantin băiete, ce chestii faci. Așa, își revine. Hai. Așa, așa.
KONSTANTIN: Stătea acolo. Unde stă Kazimir.
KONRAD: Totu-i în ordine. Nu mai vorbi atît.
KAZIMIR: Ce rău arată.
KONRAD: Or să rămînă cîteva cicatrice, dar în rest... Ne punem noi repede pe picioare. Nu mai sta așa ca prostul! Pune clopoțelul la locul lui. Și tu, Kaspar, fă puțină ordine aici. Ei vezi Konstantin. Buruiana rea nu piere, băiete. Am auzit clopoțelul. Cînd am sosit, totul se terminase. Kaspar și Kazimir or să-l ducă pe Konstantin acasă. Te schimb eu.
KONSTANTIN: Lasă... Cum te cheamă?
KASPAR: Kaspar.
KONSTANTIN: Lasă, Kaspar. Kazimir o să se descurce singur. trebuie să rămîneți doi aici!
KAZIMIR: Clopoțelul l-am pus acolo.
KONRAD: Da-da. Să dormi pe săturate, Konstantin.
KONSTANTIN: Aveți grijă de voi. E periculos.
KONRAD: Acum, întindeți-o. (*Strigă după ei.*) Îndată ce te pui pe picioare, vii să mă schimbi. (*Lui Kaspar.*) La vîrsta lui... L-ai văzut pe imbecilul ăla?
KASPAR: Kazimir?
KONRAD: Asta n-o să fie niciodată gardian!
KASPAR: Dar el vrea.
KONRAD: Asta nu-i totul. Asta-i... Unde e clopoțelul?
KASPAR: Ți-a spus doar.
KONRAD: Cine?
KASPAR: Cum cine, Kazimir ăla.
KONRAD: N-a spus absolut nimic.
KASPAR: Dar am auzit eu.
KONRAD: El, atunci unde e?
KASPAR: Am auzit, dar n-am văzut.
KONRAD: Nu mai trăncăni și ajută-mă să-l caut. Poate că totuși o să fie un gardian bun. Nu era prost. Și că i-a fost frică, Doamne sfinte, îți spun că eu, la vîrsta lui...
KASPAR: Ihîm.
KONRAD: Nu spune ihîm cînd vorbesc cu tine. El măcar știe ce vrea.

KASPAR: Da-da.
KONRAD: Nu spune da-da.
KASPAR: Da.
KONRAD: Kazimir are respect.
KASPAR: Da, pentru Konstantin.
KONRAD: Konstantin e un idiot.
KASPAR: Şi Kazimir are respect pentru ei. Cred că n-o mai duce mult Konstantin.
KONRAD: Nu mai vorbi prostii.
KASPAR: Ştii asta foarte bine.
KONRAD: Ţine-ţi gura.
KASPAR: Singur nu reuşeşti.
KONRAD: Îl schimbă Kazimir.
KASPAR: Şi eu pe tine.
KONRAD: Doar cînd oi muri.
KASPAR: Vrei să lucrezi cu Kazimir?
KONRAD: Da, şi ce-i!
KASPAR: Ştii că e un imbecil.
KONRAD: Şi Konstantin era un imbecil.
KASPAR: Sînt imbecilii şi imbecilii.
KONRAD: Eu mă descurc cu orice imbecil.
KASPAR: Dacă crezi asta, şi tu eşti un imbecil. Eşti prea bătrîn.
KONRAD: Dar tu... tu... tu eşti periculos.
KASPAR: Şi tu?
KONRAD: Eu sînt prietenul lui Konstantin.
KASPAR: Da-da.
KONRAD: Nu spune da-da.
KASPAR: Da-da.
KONRAD: Cum de-ai ajuns aşa?
KASPAR: Ghici.
KONRAD: Unde e clopoţelul?
KASPAR: Ghici.
KONRAD: Kaspar.
KASPAR: Da, Konrad, da.
KONRAD: Nu spune da.
KASPAR: E acolo, prietene.
KONRAD: Puteam să nu ne fi ales unul pe altul.
KASPAR: Asta-i încă prea puţin!!! Tu eşti vinovat, numai tu.
KONRAD: Da, da.
KASPAR: Nu spune da. Tu eşti vinovat. Fără tine, eu n-aş exista, dar fără mine, tu tot ai exista.
KONRAD: Ihîm.
KASPAR: Eu nu puteam să-mi aleg asta.
KONRAD: Ţie o să-ţi meargă exact la fel.
KASPAR: Şi atunci o să stau aici exact la fel ca tine.
KONRAD: Da.
KASPAR: Da-da.
KONRAD: Nu spune da-da.
KASPAR: Da.
KONRAD: Nu.
KASPAR: E frumos cum lupţi tu împotriva da-ului meu. Dadadadadada... Tu mi-ai băgat asta în cap, acum bagă-ţi-o şi ţie. De ce m-ai învăţat să spun da chiar înainte să gîndesc.
KONRAD: De undeva trebuia să încep.
KASPAR: De ce cu DA?
KONRAD: De ce cu NU!!!
KASPAR: Acum trebuie să-i învăţ pe nu. Spun nu la Nu. Şi spun nu la Da. De ce spun da? Haha. Asta-i matematică. Aşa funcţionează toate. Matematica superioară e matematica superioară şi matematica simplă e matematică simplă. Matematica este doar o chestiune de inteligenţă, atît. Fiecare ajunge cît de departe ajunge. Matematica superioară nu o exclude pe cea simplă. Superiorul nu exclude simplul. Fiecare ajunge cît de departe ajunge şi basta. Matematica e aspră, dar dreaptă. Îmi crestez un răboj şi încalec pe ei.
KONRAD: Tu o să fii gardian.
KASPAR: Bineînţeles.
KONRAD: Ştii că asta e cel mai bun lucru.
KASPAR: Sînt obosit.
KONRAD: Îl eşti superior.
KASPAR: Aşa cum şi tu îi eşti superior celuilalt.
KONRAD: O să fii un gardian bun.
KASPAR: O să-i fiu superior.
KONRAD: Tu ştii ce vrei.
KASPAR: Nu ştiu ce înseamnă un gardian!
KONRAD: O să fii un gardian bun.
KASPAR: Ştiu ce vreau.
KONRAD: Nu, nu, nu, nu, n-o să fi gardian. Niciodată niciodată niciodată niciodată.
KASPAR: Ba da.
KONRAD: Nu.
KASPAR: Ba da, ba da.
KONRAD: Nu, nu, mai degrabă te omor.
KASPAR: Atunci omoară-mă!
KONRAD: N-o să fi gardian.
KASPAR: Ei hai. Hai, hai, hai.
KONRAD (*lovindu-l pe Kaspar*): Apără-te, apără-te odată. Altfel n- o să supravieţuiască nimeni. Trebuie să te aperi. (*Kaspar nu se apără. Ţipă. Konrad loveşte pînă cînd Kaspar nu se mai mişcă. Atunci urlă furios.*) Ei şi. Ei şi. Nu pe tine te lovesc. Mă lovesc pe mine. Hai apără-te. Mă omor în bătaie. (*Se prăbuşeşte extenuat pe scaun. Deodată îşi dă seama de situaţie. Nu ştie ce trebuie să facă.*) Hei, Kaspar, ridică-te. Ascultă. Tu ai spus că trebuie să te lovesc. Scoală-te imediat, imediat. Tu, cu matematica ta idioată. Kaspar. (*Încearcă să se lovească. Deodată îi vine ideea. Scutură clopoţelul cît poate de tare şi strigă.*) Konstantin, Kazimir. Sîntem atacaţi... Atac... Ajutor... Konstantin. Mascatul e aici. (*Între timp se loveşte singur, şi loveşte, şi loveşte. Uşa se deschide încet, mascatul intră şi se furişează pe la spate spre Konrad.Se descoperă unul pe celălalt. Konrad încetează să mai strige şi să mai scuture clopoţelul.*) Ce vrei? (*Cei doi se luptă. Konrad reuşeşte să-l ajungă pe mascat, apoi se prăbuşeşte în faţa uşii, zace acolo ca un cîine.*) Kaspar. Kaspar.

Apar Konstantin şi Kazimir. Împing uşa.

KONSTANTIN: Am venit prea tîrziu.
KAZIMIR: Uşa nu e spartă.
KONSTANTIN: Unde e Kaspar?
KAZIMIR: Konrad, Konrad, sînt aici. (*Konstantin încearcă să-l doftoricească pe Konrad, iar Kazimir, pe Kaspar. Cei doi sînt în stare de traumă.*)
KONRAD: Kaspar, Kaspar. Îmi pare rău.
KASPAR: Porcule. El m-a lovit.
KONRAD(*Konrad se dezmeticeşte, se sperie văzîndu-i pe cei doi*): Ce căutaţi aici. Lăsaţi-ne singuri.
KONSTANTIN: Dar Konrad.
KONRAD: Ce-i?
KAZIMIR: S-a petrecut un atac...
KONRAD: Da, a fost mascatul aici.
KONSTANTIN: Asta-i bună.
KAZIMIR: S-a luptat. Kaspar s-a luptat. Eu doar am sunat din clopoţel.
KONSTANTIN: Kazimir.
KONRAD: S-a luptat ca un tigru.
KAZIMIR: Şi eu o să lupt ca el.
KONSTANTIN: Kazimir.
KONRAD: E un erou. La început doar a scuturat clopoţelul, dar pe urmă a văzut că mascatul devine stăpîn pe situaţie şi s-a aruncat asupra lui.
KAZIMIR: N-am putut ajunge mai repede. Ar fi trebuit să vin singur, dar nu-l găseam pe Konstantin, şi singur... Sînt... Sînt...Dar am să vă dovedesc eu. (*Kazimir plînge în braţele lui Konrad.*) E un erou. Un erou.
KASPAR(*îşi revine*): Unde e?
KONSTANTIN: L-aţi pus pe fugă.
KASPAR: Ah, eşti aici.
KONRAD: Kaspar. Eu sînt.
KASPAR: Văd.
KONRAD: EL a fugit.
KASPAR: Cred că ai vrut să mă omori.
KONRAD: Sînt eu. Ai avut un şoc.
KASPAR: Un şoc. Eşti încă viu.
KONRAD: Tu m-ai salvat. Te bucuri, nu-i aşa?
KASPAR: Ce vă holbaţi la mine ca proştii?
KONSTANTIN: Eşti extenuat.
KAZIMIR: După o asemenea faptă eroică.
KONRAD: Sînt mîndru de tine. Auzi doar, eşti un erou. Am ştiut dintotdeauna că din tine o să iasă un bun gardian.
KASPAR: Cum sînt un erou? Cum o să fiu un bun gardian?
KONRAD: A uitat totul, totul s-a şters.
KONSTANTIN: Un şoc.
KAZIMIR: E normal.
KONRAD: El nu face mare tevatură din asta. E simplu şi modest, în ciuda faptei lui.
KASPAR: Ce.
KONRAD: Şedeam aici şi pălăvrăgeam, făceam calcule, şi-atunci s-a produs atacul. Mascatul. La început ai sunat din clopoţel, pe urmă te-ai aruncat asupra lui. M-ai salvat. Acum îţi aminteşti. E şocul.
KASPAR: Da-da.
KONRAD: Da-da.
KASPAR: Da-da?
KONRAD: Da-da!
KASPAR: Dadadadadadada.
KONRAD: Dadadadadadada.
KASPAR: Nu!
KONRAD: Da.
KASPAR: Nununununununu!
KONRAD: Nununununununu!

Ş.a.m.d. Konrad îi dă mereu dreptate lui Kaspar. Pe care asta aproape că-l înnebuneşte. Kaspar încearcă să fugă. Nu poate. Kazimir şi Konstantin nu înţeleg nimic. Stau nemişcaţi şi repetă textele lui Kaspar şi Konrad.

KONSTANTIN: Kaspar... Cum vorbeşti?
KONRAD(*face o criză*): E nebun după matematică. El calculează tot. Ştie tot. Matematică superioară, dar şi simplă.
KONSTANTIN: Ajutaţi-mă. Trebuie scos la aer curat.

Konstantin şi Kazimir îl duc pe Konrad spre ieşire .

KASPAR(*singur*): Sînt un erou? N-are nici o logică. Ce se întîmplă?

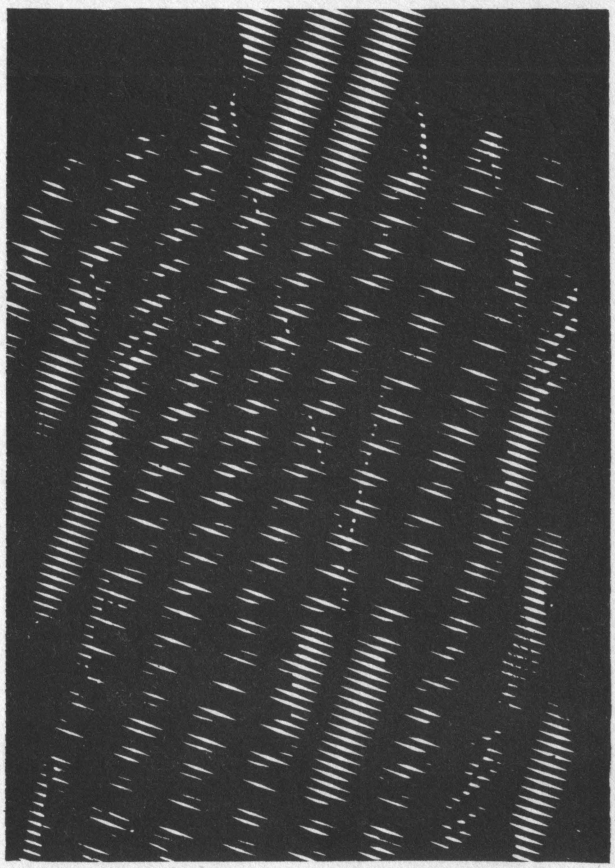
Kazimir se întoarce singur.

KAZIMIR: Kaspar.
KASPAR: Ce mai e?
KAZIMIR: Noi... Noi...
KASPAR: Şi tu ai un şoc?
KAZIMIR: Nu... nu...
KASPAR: Ce-a vrut să spună ăla mai devreme?
KAZIMIR: KASPAR!!!
KASPAR: Nu te holba aşa la mine.

KAZIMIR: Kaspar, trebuie să facem de pază singuri.
KASPAR: Noi?
KAZIMIR: Ei spun că nu se poate altfel. Konstantin trebuie să aibă grijă de Konrad, şi pentru că tu te-ai dovedit corespunzător, şi pentru că eram şi eu aici...
KASPAR: Asta-i bună.
KAZIMIR: Ştii ce înseamnă asta?
KASPAR: Înseamnă că acum sîntem de gardă.
KAZIMIR: Cum spui asta.
KASPAR: Acum taci odată. Cel mai bun lucru e să te ocupi de curăţenie. Şi pune clopoţelul la locul lui.
KAZIMIR: Unde e clopoţelul.
KASPAR: Caută-l.
KAZIMIR: Ţi-a fost frică atunci?
KASPAR: Nu... Da... Încă nu m-am gîndit. Caută clopoţelul.
KAZIMIR: Cum s-a întîmplat?
KASPAR: Am avut o zi obositoare.
KAZIMIR: Te rog.
KASPAR: Nu.
KAZIMIR: Dar trebuie să ştiu, altfel iar o să stau aici şi-o să sun doar din clopoţel. Unde e clopoţelul. Unde trebuie să loveşti?
KASPAR: Lasă-mă să dorm.
KAZIMIR: Somnul e interzis!
KASPAR: Atunci nu dormi.
KAZIMIR: Dar nici tu nu trebuie să dormi.
KASPAR: Sînt obosit!
KAZIMIR: Eşti gardian!
KASPAR: Sînt un gardian obosit.
KAZIMIR: Şi dacă vine mascatul?
KASPAR: Îi spui să umble încet.
KAZIMIR: Kaspar.
KASPAR: Caută clopoţelul şi ţine-ţi gura.
KAZIMIR: Nu te las să dormi. E interzis.
KASPAR: Atît de multe sînt interzise!
KAZIMIR: Dar nu multe sînt atît de importante.
KASPAR: Şi ce e important aici?
KAZIMIR: Ca tu să nu dormi.
KASPAR: Bagă de seamă. Tu eşti un clopotar, iar eu sînt un erou!
KAZIMIR: Kaspar!
KASPAR: Da, un clopoterou. Un clopoterou eşti. Ca erou, eu am dreptul să fiu obosit.
KAZIMIR: Da, dar nu să dormi.
KASPAR: Clopoteroule.
KAZIMIR: Insultă-mă cum vrei, dar nu te las să dormi. Eşti gardian.
KASPAR: Nu ţi-e teamă o nine?
KAZIMIR: Nu.
KASPAR: Poţi să-ţi arăţi curajul la următorul atac. (*la bastonul de cauciuc şi-l ameninţă.*) **O să dormi şi tu.**
KAZIMIR: Foarte bine. Aşa pot învăţa ceva. Şi tu rămîi treaz. Asta-i datoria mea. Îţi mulţumesc.
KASPAR: Imbecilule. E adevărat că eşti un imbecil. La fel ca şi Konstantin. Doar un imbecil.
KAZIMIR: Lasă-l în pace pe Konstantin.
KASPAR: Ce e? Imbecilul de Kazimir are ceva împotrivă ca eu să spun imbecilul de Konstantin. Imbecilul de Konstantin. Imbecilul de Konstantin. Imbecilul de Konstantin.
KAZIMIR: Imbecilul de Konrad... Imbecilul de Konrad.
KASPAR: Foarte bine. Imbecilul de Konrad... Imbecilul de Konrad, imbecilul de Kazimir, imbecilul de Konstantin. O bandă de imbecili. Imbecili.
KAZIMIR: Eşti...
KASPAR: Da, sînt un imbecil. Eu sînt imbecilul-şef.
KAZIMIR: Tu eşti un erou. Eşti un erou.
KASPAR: Eroii sînt cei mai mari imbecili. Ştii ceva, mă duc să mă culc.
KAZIMIR: Nu...
KASPAR: Atunci trebuie să vii şi tu şi să stai lîngă patul meu. Noapte bună. (*Iese.*)
KAZIMIR: Kaspar. Unde e clopoţelul? E la el.
Vrea să fugă după el, uşa se deschide, Kaspar a fost făcut prizonier de către mascat. Kaspar e condus înăuntru ca ostatic. Kazimir se repede în faţa uşii celei misterioase.
KAZIMIR: Kaspar.
MASCATUL: Pleacă din faţa uşii!
KAZIMIR: Ce vrei?
MASCATUL: Îl omor pe prietenul tău.
KAZIMIR: Nu e prietenul meu.
MASCATUL: Atunci te omor pe tine! Pleacă din faţa uşii.
KAZIMIR: Unde e clopoţelul?
Prin uşa rămasă deschisă se furişează un al doilea mascat. Cu bîta, îi trage primului mascat o lovitură. Cei doi mascaţi se încaieră.
KAZIMIR: Unde e clopoţelul?
KASPAR: Unde e clopoţelul?
KAZIMIR şi KASPAR: Clingclingclingclingclingclingcling...
Ambii mascaţi cad în genunchi. Primul e inconştient, al doilea nu mai are deloc suflu. Îşi smulge masca de pe faţă. E Konstantin.
KONSTANTIN: Băieţi, v-am salvat. Aveam o presimţire rea. Prima gardă. Aşa se întîmplă de cele mai multe ori. Unde e clopoţelul? Acum nu vă mai zgîiţi aşa. Totul a mers bine. Am reuşit. O treabă pe cinste. De la prima mea gardă aştept ziua asta.
KAZIMIR: De ce ai masca asta neagră?
KONSTANTIN: Voiam să vă atac.
KASPAR: Ce?
KONSTANTIN: Voiam să văd dacă sînteţi la posturi. Voiam să vă atac, iar acum am pus mîna pe mascat.
Mascatul îşi vine în fire. Toţi trei îl înconjoară, cu bîte în mînă.
MASCATUL: Capul. Capul meu. Ah, ah!
KONSTANTIN: Konrad.
KONRAD: Dar ce-ai crezut? (*Îşi smulge masca de pe faţă. Bineînţeles, e Konrad.*) **L-ai prins? Tocmai îi ţineam pe băieţi în şah, cînd apare mascatul şi se repede la mine. Ce faci aici, iar a scăpat? Ce e aia?**
KASPAR: Şi tu voiai să ne ataci...
KAZIMIR: Ca să ne pui la încercare?
KONRAD: Cum, şi eu? M-ai cotonogit tu, şi eu pe tine. După atacul de azi, m-am gîndit că e bine să produc o alarmă de probă. Nu e nimic suspect.
KONSTANTIN: Exact. Siguranţa e siguranţă. Şi eu m-am gîndit la fel.
KONRAD: Cum, şi tu? Tu n-ai nici un motiv. Atacul asupra ta - eu eram.
KONSTANTIN: Tu?
KONRAD: V-am observat şi m-am gîndit că o să te omoare!
KONSTANTIN: M-ai controlat pe mine?
KONRAD: Observat şi salvat.
KONSTANTIN: Şi eu, ca să te salvez, te-am atacat azi. L-ai fi omorît pe eroul tău.
KAZIMIR: Care erou?
KASPAR: Mi-e frig.
KONRAD: Konstantin.
KONSTANTIN: Da.
KONRAD: Ai mai făcut vreodată asta?
KONSTANTIN: Ce?
KONRAD: Un atac în timpul gardei noastre.
KONSTANTIN: Din cînd în cînd.
KONRAD: Din cînd în cînd.
KONSTANTIN: Pe toate?
KONRAD: Nu ştiu.
KONSTANTIN: Le-ai notat pe toate?

Amîndoi se adîncesc într-un registru. Rîd şi rîd. KAZIMIR şi KASPAR au o problemă.

Prezentare şi traducere de ALICE GEORGESCU



SCENA LUMII
a. grand

Moment din «Iubiri»

EXERCIȚII DE DIGITAȚIE

Trupa italiană "Koreja", oaspete al spectatorilor bucureşteni la mijlocul lunii martie, este o formaţie artistică relativ tînără şi care promovează un tip de teatru foarte diferit de ceea ce riscam a bănui că este definitoriu spectacolului european occidental: comercialul. Nu avem de-a face nici cu o modestă formaţiune sătească onorabilă în intenţii dar inexistentă pe plan artistic, cum am putea presupune. Ceea ce fac ei nu e deloc un fel de "Cîntarea... Italiei" sufocată în diletantism ci, dimpotrivă, o încercare de studiu metodic, **profesionalizat**, al artei spectacolului.

Foarte interesante, adesea seducătoare, producţiile pe care am avut prilejul să le urmărim la Bucureşti - **Iubiri** şi **Refractarii** - sînt tocmai studii de arta actorului şi a regizorului. Pe un scenariu simplu - sau mai curînd pe o canava - se imaginează exerciţii de mişcare, compoziţii de imagine, studii de fizionomie, efecte teatrale uneori foarte expresive. Pretextul narativ nu e extras ci doar sugerat de opere dramatice celebre - **Trei surori** de Cehov pentru **Iubiri** şi **Woyzeck** de Büchner. "Citatul" nu este decît un posibil punct de pornire, povestea ca atare nu interesează, importantă e figurarea unor sentimente fundamentale - iubire, ură, fericire, deznădejde, neliniște -, figurarea lor **scenică**, deci utilizînd mai cu seamă imaginea, atitudinea corporală, compoziţia plastică. În unghiul de interes al studiului intră, desigur, şi cuvîntul, muzica, sunetul sau pur şi simplu zgomotul. Ele sînt gîndite mereu împreună cu imaginea, cu mişcarea şi, chiar cînd exprimă aceeaşi idee (uneori sînt în opoziţie, constituie un comentariu), chiar atunci aduc o nuanţare, un accent, o subliniere în plus.

Într-un fel, spectacolele trupei Koreja ne-au amintit schiţele pe care un pictor le face înainte de a începe o compoziţie de amploare; ori exerciţiile de digitaţie ale unui pianist. Ele premerg opera (concertul), contribuie hotărîtor uneori la calitatea acesteia, fără a i se substitui totuşi. Adesea şi schiţele, nu numai pictura, sînt expuse şi prezintă neîndoielnic interes, dar acesta aparţine, credem, mai cu seamă profesioniştilor sau, oricum, cunoscătorilor. Este interesul pentru detaliu, pentru piesa de virtuozitate stilistică, pentru limbaj. Succesiune de efecte teatrale (nici o nuanţă peiorativă în această expresie), **Amori** şi **Refrattari** ni s-au părut mai cu seamă **promisiuni** ale unui virtual (sau viitor) spectacol de valoare, în care toate aceste efecte sau o parte din ele să fie **utilizate**, subsumate unei idei ordonatoare, în care să redevină ceea ce considerăm că sînt, de fapt: mijloace, nu ţeluri.

Un lucru am mai vrea să spunem, înainte de a încheia. Poate nu toţi spectatorii sînt atraşi de acest gen de teatru fără poveste, poate nu toţi sînt interesaţi de etapa "studiu" a actului scenic, poate că nu toate (sigur că nu toate!) exerciţiile au avut aceeaşi greutate. Ceea ce ne-a propus trupa Koreja a reuşit, însă, dincolo de preferinţe şi de împliniri (parţiale ori totale), să transmită un sentiment, o stare, să creeze senzaţia de comunicare afectivă, emoţională cu publicul. Ceea ce, să recunoaştem, nu e puţin lucru. Şi a mai reuşit să pledeze convingător pentru importanţa semnului teatral într-un spectacol, pentru rolul imaginii, al mişcării şi, nu în ultimul rînd, pentru puterea de dăruire a actorului.

CRISTINA DUMITRESCU

Spectacolele **Iubiri** *şi* **Refractarii** *au fost puse în scenă de Salvatore Tramacere. Au interpretat: Maria Teresa Dal Pero, Stefano Bove, Teresa Ludovico, Silvia Ricciardelli* **(Iubiri)** *şi Stefano Bove, Maria Teresa Dal Pero, Tommaso Cerreale Santacroce, Teresa Ludovico, Emilio Martinez* **(Refractarii)**.

"ITALIA - UN MUZEU DE REVOLUȚII RATATE"

La conferința de presă organizată în sala Casandra, la 18 martie, după prezentarea celor două spectacole programate în cadrul turneului întreprins în țara noastră, reprezentanții grupului teatral Koreja ne-au oferit posibilitatea de a cunoaște și a înțelege cîte ceva din viața și activitatea lor. Din materialul documentar pus la dispoziție am aflat și semnificația numelui de ciudată rezonanță al acestei modeste și harnice trupe, călduros apreciată la Reuniunea internațională de la Grenoble în 1990. "Koreja" se trage de la numele grecesc al Corului din tragedia antică și, totodată, dintr-un cuvînt dialectal desemnînd ceva embrionar, ceva ce stă să înceapă - ceea ce corespunde atît tinereții grupului, înființat în 1983, cît și caracterului său experimental, care face din fiecare spectacol un nou început.

Organizat pe principiile juridice ale unei cooperative de producție și cercetare teatrală, subvenționat de Ministerul Turismului și Spectacolului în baza unui contract, grupul Koreja funcționează în comuna Aradeo din Salento, regiunea Puglia, aflată în sudul Italiei, adică în partea săracă a acestei țări, radical deosebită de nordul bogat, după cum a subliniat regizorul Salvatore Tramacere, principalul nostru interlocutor, explicînd condiționarea social-economică și culturală a trupei. Într-o regiune săracă, în care nu există decît două teatre la cele 99 de comune, rostul acestui grup teatral, alcătuit din cîțiva oameni entuziaști, este să creeze și să difuzeze cultură, să creeze teatru și să stimuleze nevoia publicului de a vedea teatru. Necesitatea experimentului s-a născut din însăși necesitatea de a exista ca teatru, calea aleasă de ei avînd la bază experiența unor mari creatori italieni ca Eduardo De Filippo, Giorgio Strehler, Carlo Cecchi, Dario Fo, îmbogățită prin preluarea și continuarea direcțiilor novatoare ale unor Eugenio Barba sau Carmelo Bene. De altfel, la originea profesionalizării trupei, formată prin asocierea unor autodidacți, s-a aflat actrița Silvia Ricciardelli de la Odin Teatret al lui Eugenio Barba, ca pedagogă și regizoare, precum și modelul grupului Farfa din Danemarca.

Clădirea-sălaș a acestui "Campo d'azione teatrale" este un vechi castel nelocuit, denumit "Tre Masserie", pe care ei l-au recondiționat și transformat într-un adevărat centru de cultură și artă teatrală, laborator de cercetare și creație, sala de spectacole fiind o încăpere largă, cu o coloană în mijloc, care i-a obligat să inventeze structuri spectaculare adecvate acestui spațiu impus. Ingenioși, muncitori, devotați ideii de propagare a teatrului, membrii grupului au creat și un festival anual, care, în fiecare vară, aduce în regiune trupe de teatru italiene și străine, stîrnind interesul unui public dornic de a vedea teatru și nu reuniuni mondene.

Adept al teatrului "de comunicare", grupul Koreja practică metoda de creație colectivă, pornind de la o temă pe care le-o sugerează uneori viața sau, mai ales, o operă de valoare a dramaturgiei universale și improvizînd în jurul ei replici, gesturi, acțiuni scenice, personaje, relații, adăugînd, reducînd, pînă la realizarea unui spectacol coerent, expresie esențializată a unor atitudini față de viață, de societate, de oamenii de azi, folosind mijloace complexe, percutante, menite a provoca senzații imediate și a stimula, după aceea, gîndirea. Așa s-a născut **Amori**, ca un studiu asupra piesei **Trei surori** de Cehov. Tot astfel s-a creat **Refrattari**, pornind de la **Woyzeck** de Büchner, pentru realizarea căruia au folosit texte și idei din întreaga operă a autorului german, cu intenția de a comunica publicului nevoia de schimbare, prin sublinierea ideii de neputință, asociată cu tema dragostei, a revoluției, a bolii. A stimula gîndirea publicului spre conștientizarea ideii de schimbare e unul din punctele principale ale programului grupului Koreja. "Noi, în Italia, nu facem revoluții - spune Salvatore Tramacere. Nici Garibaldi n-a făcut o revoluție. Italia însăși e un muzeu de revoluții ratate", spune regizorul, cu un umor trist. Dar, tocmai de aceea, grupul Koreja își continuă cu sîrg acțiunea asupra publicului, căutînd mereu noi căi de comunicare cu acesta și înnoindu-și de fiecare dată limbajul.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

Moment din «**Iubiri**»

SPICUL DE GRÎU ŞI MALADIILE ŞPIRITULUI

Surprinzătoare această experienţă teatrală a grupului **"Koreja"** cu **Refrattari** după **Woyzeck** de Büchner! Pentru cei şaizeci de spectatori - atît poate admite grupul la fiecare spectacol -, contactul vizual cu spaţiul de joc revelează de la început instalarea, încă nedefinită, a unui ritual scenic, după cum poate fi vorba şi de presimţirea unui limbaj scenic mai puţin obişnuit. Plecînd de la chiar materialul lemnos al băncilor pe care am stat, acelaşi cu al unei piese din decor.

În acest spaţiu de joc se înalţă firav spice de grîu purtînd lumînări în vîrf. Mişcarea în scenă va ţine seama de slalomul coregrafic obligatoriu, actorii deplasîndu-se pe o suprafaţă de cîţiva metri pătraţi. Era de parcă am fi urmărit o experienţă de laborator. Şi, totuşi, senzaţia se diluează treptat pentru a face loc unor "cercuri" concentrice ale dramei personajelor care schimbă, prin "lecturi" succesive, "hainele" textuale nu numai ale operei **Woyzeck**, dar şi ale altor scrieri de Büchner.

Reflexe însumate şi însuşite ca mod de expresivitate teatrală provenind din cercetările lui Eugenio Barba asupra limbajului corporal al actorului, dar şi însemne grotowskiene conturează pregnant un filament pur italienesc al spectacolului. Coloristic - aparte clar-obscurul sugerînd refracţii de pictură italiană din Quattrocento - ,spectacolul grupului "Koreja" este un rafinament vizual. Decuparea prin ecleraj a locurilor de joc îmbină spotul cu glisarea spre regimul clar-obscurului. Regimul sonor este, la rîndu-i, o textură a vocilor lucrate special pentru reliefarea proceselor psihice suportînd replica şi a incantaţiilor muzicale. Teatralitatea ambientului sonor intră într-o concordanţă sesizabilă cu "mediul" spectacolului pentru a acredita ideea agresării umanului, a diminuării, a violentării sale într-un univers unde cuvintele dau tot mai puţin seama de dezarticularea proceselor psihice subiacente.

"Crucificarea" lui Woyzeck, fîşia de material albastru întinsă în longitudinea spaţiului de joc, anume ipostaze ale unor personaje şi postura vocală a altora dau o senzaţie de originalitate a interpretării universului büchnerian. Dar acest "tratament" al tragediei lui Woyzeck, al lumii sale, precum şi al reverberaţiilor acesteia, spuneam că e neobişnuit pentru noi (pentru o parte, cel puţin!). Interpreta (!) lui Woyzeck poartă atîrnată în faţă o colivie de păsări. Costumele actorilor sînt uzate (ca ale zugravilor, pătate); aceştia nu confecţionează prin text "sferica" înţelegere a universului lor pentru a o oferi spectatorului ca obiect de contemplat. Dimpotrivă, intenţionata dezarticulare a discursului verbal în scenă, concepută de regizorul Salvatore Tramacere, atrage abia aşa atenţia asupra cauzelor şi motivaţiilor de sens ale "staţiunilor" dramei (ca în teatrul expresionist - "Stationen-Drama").

Refrattari al grupului "Koreja" nu provoacă plăceri de calibru epidermic. E o inducere profitabilă într-una din căile creativităţii teatrale contemporane.

MARIAN POPESCU

DRAMATURGIA FAPTULUI

Discuţie cu avocatul Boris Zolotuhin, aparatorul scriitorului Aleksandr Ghinzburg în "procesul celor patru" (fragmente)

REPORTER: Boris Andreevici, în anul 1968 l-aţi apărat pe Aleksandr Ghinzburg în aşa-numitul "proces al celor patru". Ghinzburg a fost printre primii care s-au ridicat în apărarea scriitorilor Andrei Sineavski şi Iuli Daniel, care fuseseră condamnaţi.

B.Z.: Cauza lui Ghinzburg era strîns legată de procesul lui Sineavski şi Daniel, ea decurgea din acest proces. Romanele, nuvelele, articolele scriitorilor arestaţi, în momentul urmăririi lor penale, erau publicate în 24 de limbi. Opinia publică din Vest era nedumerită, neînţelegînd cum puteau fi trimişi în judecată literaţii pentru operele lor artistice (...). Ghinzburg a înţeles că urmărirea judecătorească a lui Sineavski şi Daniel este ilegală. Ce putea să întreprindă în 1968 cetăţeanul sovietic ca să-i apere pe scriitorii arestaţi? Singura cale găsită de tînărul scriitor a fost alcătuirea unei culegeri de materiale referitoare la proces. Astfel a apărut "Cartea albă". Dar înainte de aceasta şi-a exprimat protestul personal, adresîndu-i o scrisoare preşedintelui Consiliului de miniştri de atunci, A.N.Kosîghin.

Din scrisoarea lui A. Ghinzburg către A.N.Kosîghin

Mă adresez dumneavoastră, ca şef al guvernului, în problema care mă frămîntă de cîteva luni. Pe 5 decembrie, ziua Constituţiei, m-am convins că nu numai eu, dar şi alte sute de oameni sînt neliniştiţi de soarta scriitorilor Andrei Sineavski şi Iuli Daniel, arestaţi de către organele K.G.B.

Arestarea lui Sineavski şi Daniel ridică o serie de întrebări, a căror rezolvare ţine de sfera de activitate a şefului guvernului.

1. Despre esenţa noţiunii de "propagandă antisocială" şi aplicarea acestei noţiuni...

2. Despre aplicarea noţiunii de "propagandă antisocială" la literatura beletristică...

3. Despre rolul K.G.B. în viaţa socială a ţării...

4. Despre aplicarea acordurilor internaţionale...

Eu consider ca un drept al meu şi în acelaşi timp ca o datorie să mă adresez dumneavoastră cu aceste probleme. Nu sînt deloc convins că aceste probleme puse de mine nu vor fi luate şi ele drept antisovietice...

Dar îmi iubesc ţara şi nu doresc ca acţiunile repetate şi necontrolate ale K.G.B.-ului să constituie o pată pe reputaţia ei. Iubesc literatura rusă şi nu vreau ca încă doi dintre reprezentanţii ei să fie duşi în convoi, ca să doboare copaci în pădure...

Judecarea lui Sineavski şi Daniel era ilegală, de asta nu mă îndoiam. Nu mă îndoiam nici în legătură cu sentinţa pe care o va da completul de judecată în cazul lui Ghinzburg. Eu am considerat gestul lui ca un act de curaj civic şi de aceea, cînd mama şi logodnica lui Ghinzburg mi s-au adresat cu rugămintea de a-l apăra, n-am avut nici un fel de ezitări, considerînd de obligaţia mea a-mi îndeplini o datorie nu

numai profesională, ci și morală.

Cauza lui Ghinzburg reflecta conflictul dintre stat și societate. Și dacă învinuirea exprima tendința statului de a înăbuși orice mod de a gîndi diferit de al său, apărării îi revenea misiunea de a vorbi în numele opiniei publice (...). "Procesul celor patru" a fost unul dintre primele procese din existența avocaturii sovietice, cînd apărarea s-a recunoscut pe sine ca reprezentantă cu puteri depline a opiniei publice.

ASPECTE DE LA PROCES. Atmosfera de la proces era apăsătoare și sufocantă. Judecătorul Mironov n-a considerat necesar să ascundă că urmărește doar un singur scop, acela de a-i găsi vinovați pe inculpați. Există o veche tradiție conform căreia judecata trebuie nu numai să fie dreaptă, dar să și arate acest lucru. Mironov nici măcar nu s-a străduit să pară drept. Îi întrerupea pe inculpați, respingea întrebările avocaților ș.a.m.d. Unul dintre avocați a cerut audierea ca martor a generalului P.G.Grigorenko, care putea aduce mărturii importante într-unul din punctele cheie. Mărturia lui însă ar fi distrus scenariul prestabilit... Generalul a fost declarat "bolnav psihic" (după ce adusese multe dovezi din partea medicilor cum că e sănătos). (...) După cîțiva ani, cînd i s-a permis să plece în vizită la fiul său în S.U.A., din proprie inițiativă a consultat cîțiva medici psihiatri americani, care au confirmat că este perfect sănătos.

AUDIEREA UNUI INCULPAT LA PROCES. Judecătorul: "Considerați că opera dumneavoastră este antisovietică?" "Nu, nu consider" - zice inculpatul. "De ce nu considerați?" - întreabă judecătorul. Inculpatul încearcă să expună conținutul povestirii, ca să-și motiveze răspunsul. Judecătorul îl oprește imediat. "Galanskov [numele inculpatului] nu ne povestiți conținutul operei antisovietice". Puțin intimidat, Galanskov începe din nou să explice de ce el nu consideră că povestirea este antisovietică. Judecătorul îl oprește din nou. Descurajat, Galanskov tace. Mironov îi pune iarăși întrebarea: "Pe ce criterii considerați că opera nu este antisovietică?". De data aceasta inculpatul răspunde politicos: "După conținut". "Iată - zice Mironov - excelent, așa trebuia să răspundeți de la început, de ce ați încercat să ne povestiți conținutul acestei opere antisovietice?" Și toate acestea judecătorul le spunea foarte serios.

Protocolul completului de judecată, cum era de așteptat, n-a reținut prea multe din cele spuse în apărarea inculpaților (...). Judecătorul a respins toate observațiile apărării, considerînd că ele nu corespund realității (...). Colegiul Tribunalului Suprem al R.S.F.S.R., analizînd protestul nostru față de această situație scandaloasă, n-a reacționat în nici un fel.

Cred că nici unul dintre avocații implicați în procesele politice din acele timpuri nu credea că li se va face dreptate celor apărați de el (...). Apărarea inculpaților ar fi depășit cadrul procesului juridic și ar fi devenit un fapt al vieții sociale (...). Nu ne îndoiam că sentința va fi de condamnare, indiferent de puterea de convingere sau de argumentele apărării (...). După cum era de așteptat, completul de judecată a aplicat exact sentința pe care a cerut-o procurorul: 7 ani privațiune de libertate - Galanskov, 5 ani - Ghinzburg, 2 ani - Dobrovolski, 1 an - Laşkova. În ultimul său cuvînt, Ghinzburg a cerut să nu i se dea un termen de detenție mai mic decît al lui Galanskov, dar completul de judecată nu s-a abătut nici aici de la cererea procurorului. Acest lucru confirma impresia că sentința era dinainte stabilită (...). După un timp au început să apară complicațiile în viața mea profesională. Mai ales atunci cînd radiodifuziunile din Vest au început să transmită pledoaria mea în "procesul celor patru". "Cuvîntul meu în apărarea lui Ghinzburg" a apărut în "Nouvel Observateur", ceea ce, normal, nu putea să nu irite conducerea, care a tras concluzia că eu însumi am predat textul, revistei franceze.

DIN PLEDOARIA LUI BORIS ZOLOTUHIN ÎN APĂRAREA LUI ALEKSANDR GHINZBURG. Acuzatorul a spus de nenumărate ori că Ghinzburg are convingeri antisovietice. După cum se știe, convingerile, prin ele însele, nu pot fi condamnate... Care sînt deci motivele ce l- au îndemnat pe Ghinzburg să alcătuiască o culegere de materiale privind cauza lui Sineavski și Daniel? Procesul Sineavski și Daniel a fost primul proces prin care unor scriitori li se aducea drept culpă conținutul operei lor. Și înainte au fost acuzați scriitori pentru lucrări antisovietice. Bulgakov (ZILELE TURBINILOR), Pilniak (COPACUL ROȘU). În memorie mai stăruie povestea romanului lui Boris Pasternak, DOCTOR JIVAGO. Dar niciodată n-a existat un proces penal. Procesul lui Sineavski și Daniel a fost un proces neobișnuit, de aceea a trezit un mare interes al opiniei publice sovietice și mondiale...

Ghinzburg a încercat să citească operele celor doi scriitori, opere care au slujit drept material pentru acest proces. Îl interesa ce fel de literatură poate declanșa un proces penal. Citindu-le, Ghinzburg nu a considerat că ele ar avea un caracter criminal... Aș vrea să amintesc aici scrisoarea celor 62 de scriitori, ridicați în apărarea lui Sineavski și Daniel, printre ai cărei semnatari erau Ciukovski, Ehrenburg, Kaverin și alții... Spun acest lucru ca să subliniez că reacția lui Ghinzburg n-a fost unică... Ghinzburg consideră procesul nedrept. Aici aș vrea să pun o întrebare generală: Cum trebuie să procedeze un cetățean care judecă astfel? El poate să se comporte cu indiferență sau poate avea o reacție socială (...). Eu nu știu care comportament i se pare de preferat completului de judecată. Dar cred că acela de neindiferență e mai civic.

În acest proces îmi revine datoria de onoare de a nu mă opri la caracterizarea însușirilor morale ale lui Ghinzburg, întrucît, independent de faptul că el e bun sau rău, pot să susțin cu toată certitudinea că e nevinovat... Rog instanța să-l achite pe Aleksandr Ghinzburg.

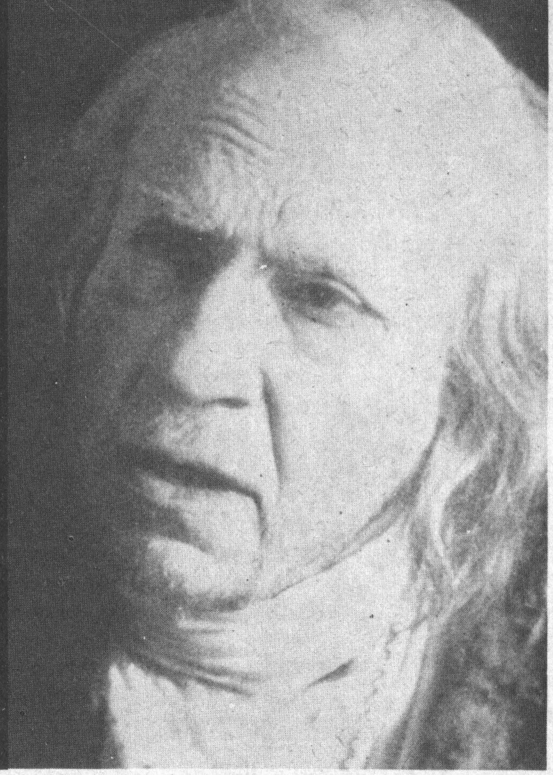
După numai o zi am fost exclus din partid (...). Comunistul Zolotuhin nu așa trebuia să-l apere pe Ghinzburg. Dar cum? (...) Dacă eu l-am apărat pe inculpat conform legii (și așa a și fost), n- are nici un fel de importanță dacă sînt sau nu membru de partid (...). După un oarecare timp s-a primit dispoziția să fiu exclus din avocatură. Colegii mei au fost puși într-o situație delicată. Din avocatură poți fi exclus doar pentru încălcarea eticii profesionale. Prezidiul Colegiului știa că nu are de ce să mă excludă. Atunci a început tragerea sforilor. Am fost învinuit că am adus prejudicii justiției (...).

...B.A. Zolotuhin a fost reprimit în barou abia după 20 de ani.

traducere și adaptare MARIA ȘIANU
(din revista "Teatr" nr. 11/1990)

MURRAY ABRAHAM:

"SĂ TE SIMȚI MINUNAT"



Timp de patru luni pe an, F.Murray Abraham poate fi găsit la Brooklyn College unde - ca profesor entuziast, chiar dacă oarecum neconvenţional - predă actoria studenţilor din chiar cartierul în care locuieşte. Şcoala de teatru, vă va spune el gesticulînd cu vioiciunea-i caracteristică, poate fi un teren mănos pentru originalitate şi imaginaţie. Dar poate fi şi o experienţă periculoasă. Există capcane de care trebuie să ştii să te fereşti.

Pentru tînărul actor care intră în şcoală pare un lucru aproape firesc să încerce să uite tot ce ştie şi să deprindă o tehnică oarecare - spune Abraham, cunoscut de ani de zile în cercurile teatrale din New York ca "actorul actorilor", încă înainte de a fi devenit celebru prin Oscar-ul cîştigat pentru interpretarea rolului Salieri din filmul Amadeus de Milos Forman (1985). "Dacă priveşti lucrurile astfel, cu cît rămîi mai mult în şcoală, cu atît te vei pierde mai repede" - avertizează el.

"Tehnica trebuie să servească drept suport instinctului, acel ceva care, înainte de orice, te-a împins către teatru. Instinctul este,în primul rînd, cel ce te diferenţiază de oricare alt actor. Este ceea ce personalizează creaţia ta şi o individualizează. Tehnica nu trebuie să i se pună de-a curmezişul. În fapt, trebuie să-ţi arate drumul înapoi către el atunci cînd l-ai pierdut. Ăsta- i secretul". Dacă nu-l afli la timp, rişti să devii ceea ce Abraham numeşte un actor de studio - "nu un actor al celebrului Actors' Studio, ci un actor al studioului de actorie, unde începi să lucrezi ca să obţii aprobarea clasei şi a profesorului." Este ceea ce Abraham a putut observa în scurta perioadă a studiilor sale, timp de un an şi jumătate, cu Uta Hagen, la vremea cînd abia venise la New York din oraşul său natal, El Paso, din vestul Texasului.

"E foarte important să dai de un profesor bun, de cel care îţi trebuie. E o problemă atît de personală încît nu poţi urma sfatul nimănui" mărturiseşte Abraham. "E vorba de o puternică relaţie dinamică, precum într-o căsnicie". După propria sa ucenicie, "aproape iniţiatică", cu domnişoara Hagen, nu a mai avut niciodată un profesor de actorie. "Mai tot ce am învăţat, am învăţat pe scenă. M-am simţit acolo ca acasă, dintr-o dată, de cum m-am urcat pentru prima dată pe scîndura ei, la liceu, cînd aveam 17 ani" - îşi aminteşte el, adăugînd imediat: o vîrstă destul de înaintată pentru unul care vrea să îmbrăţişeze cariera de actor". Acum(...), Abraham rezistă tentaţiei unor oferte cinematografice lucrative, dar mediocre, în favoarea rolurilor în teatru (a jucat Malvolio în montarea lui Wilford Leach cu A 12-a noapte, la New York Shakespeare Festival) şi a predării artei scenice. Aceasta din urmă o consideră ca pe un fel de obligaţie. "E veche noţiunea de a trece altora un fel de a lucra, o tehnică, o meserie." Dar, în afara tradiţiei, agenda lui Abraham pentru noua generaţie de actori de la Brooklyn College are cîteva elemente neaşteptat de anarhice, provenite din mai vechea sa implicare în reprezentaţiile experimentale şi în teatrul de stradă. El descrie aceste acădemice aventuri cu ingenuă savoare. "Elevii mei şi cu mine folosim răgazul de timp în care ne aflăm împreună scriind, realizînd, punînd în scenă şi reprezentînd propriul nostru spectacol, un spectacol ce se naşte din problemele străzii - problemele lumii, ale oraşului New York , ale Brooklyn-ului în particular. Şi jucăm în stradă. Atragem spectatorii şi apoi întindem pălăria. Ceea ce facem noi de fapt este că ne dispensăm de regizor, de dramaturg, de costumier şi decorator. Facem noi totul. Nu vreau să spun că nu e nevoie de toţi aceşti oameni în teatru, ci doar că teatrul poate fi făcut şi fără ei. Actorii au uitat că sînt ingredientul esenţial al teatrului, au părăsit această obligaţie, această responsabilitate. Vreau ca actorii mei să înţeleagă nu numai că pot avea propriul lor teatru, dar, avînd în vedere situaţia teatrului pe Broadway şi Off Broadway - numărul locurilor de muncă şi procentul de şomeri, - că ar putea să se gîndească la crearea propriului lor teatru. Pentru că s-ar putea să fie singurul teatru în care să poată juca. Orice ar ieşi din acest antrenament al teatrului jucat în stradă, tinerii actori vor sfîrşi prin a afla dacă au sau nu ceva de spus, pentru că acei pentru care joacă nu sînt rudele sau prietenii lor, ci doar un public. Iar atunci cînd întind pălăria află pe loc dacă au spus ceva oamenilor. De fapt, eu le şi spun că aceia care vor aduna cei mai mulţi bani vor avea şi cele mai bune note." Gluma asta îl face pe Abraham să izbucnească în hohote de rîs. "Nu,nu! Asta nu le-o spun!" - retractează el. "Scopul meu este să le insuflu independenţa gîndirii, a unui mod de a gîndi ce individualizează pe fiecare în raport cu o mulţime, cu un grup sau o grupare" - continuă el, dintr-o dată foarte serios. "Asta e ceea ce îl face interesant pe un bun actor, sau foarte bun pe un actor interesant. Ceea ce caut, fie că mă duc la teatru, la muzeu sau la un spectacol de balet, este aspiraţia către măreţie. Asta e ceea ce emoţionează. Oamenii trebuie să fie dispuşi să riste o cădere.Încerc să-mi învăţ studenţii că singurul lucru care merită să fie încercat este totul." Poate fi învăţată marea artă? "Se prea poate să fie posibil" - e de părere Abraham. "Dar cred că oricine poate fi mare atîta vreme cît nu gîndeşte în aceşti termeni. Gestul are o importanţă covîrşitoare. Bineînţeles că nu orice actor e capabil de măreţie, dar măreţia trebuie înţeleasă ca ceva ce poate fi recunoscut de la prima vedere:ştii că un lucru e mare, indiferent de ce ar spune cei din jur. Sau ştii că un lucru e calp, orice ar spune cei din jur. Lucrul ăsta are o importanţă la fel de mare." Abraham îşi consideră metoda una "de reprezentare" şi nu se prea foloseşte de exerciţiile trăirii interioare proprii metodei lui Stanislavski. "Cîţiva dintre cei mai mari actori pe care i-am avut proveneau de la acel Actors' Studio al anilor '50 - spune el cu netulburată admiraţie - dar ei au profitat de Studio pentru că au pornit cu o pregătire formală dobîndită încă înainte de a se afla acolo. O pregătire ce reclama anumite condiţii pur şi simplu fizice: să ştii să te faci văzut şi auzit, de pildă. Dar

ceea ce urma era un soi de aplicare pe jumătate a metodei, folosindu-se efectiv primele şase lecţii, dar nu şi următoarele şase. Ce facem cu imaginaţia? Asta e ceea ce cred că lipseşte foarte tare în aşa numita Metodă, aşa cum a fost ea practicată. Examinarea interioară nu se poate limita la sine şi la felul în care lumea exterioară te afectează. Ea trebuie să se extindă şi la identificarea cu problemele altuia, la reflectarea ta în alţii, pentru că există o legătură între tine şi univers. Sondarea în adîncul fiinţei tale, în sentimentele şi emoţiile tale proprii e folositoare doar în măsura în care poţi să şi exprimi ceea ce ai descoperit acolo. Dacă te sprijini doar pe introspecţie şi nu-ţi pasă de restul lumii, atunci mai bine fă-o la tine acasă. Doar dacă o faci cu gîndul că există o legătură cu toţi oamenii din lume, cu toată experienţa omenească, atunci ea îţi poate fi de folos şi capătă valoare."

După o clipă de gîndire se apleacă înainte zîmbind şi schimbă tonul. "Să vă spun ce fel de teatru îmi place să fac: de genul celui care îi face pe oameni să reacţioneze aşa cum am văzut acum două sau trei zile într-un bar unde mă aflam tocmai cînd echipa Rangers cîştiga al cincilea meci de baraj. Îmi place foarte mult hockei-ul şi era uimitor să vezi ce se întîmplă. Bărbaţii aceia, docheri, mari băutori de bere, erau ca nişte copii. O emoţie atît de puternică nu vezi niciodată într-o sală de teatru. Şi ar trebui s-o vezi, mai ales pe Broadway, pentru că pericolele cărora trebuie să le faci faţă cînd te duci la teatru sînt reale! Dacă nu poţi oferi publicului ceva care să fie mai tulburător şi mai periculos decît ceea ce vede coborînd din metrou la Strada 42, atunci de ce ar mai plăti 50 de dolari pe un loc la teatru?"

"Bănuiesc că totul se reduce la asumarea acelui risc de care vorbeam mai înainte" - meditează el, coborînd de pe tribuna de o clipă. "Dorinţa de a-ţi asuma riscul e ceea ce face teatrul palpitant. Iar atunci cînd faci o greşeală cu adevărat mare, nu numai că publicul te va ierta pentru ea, dar te va şi aplauda. Aceasta este arta şi acesta e singurul motiv pentru care oamenii merg la teatru în ziua de azi." Încă un zîmbet amendează şi această sentinţă. "Totul sună foarte grav, dar ideea mea despre a juca teatru e doar cam 50 la sută gravă. Restul de 50 la sută e să te simţi minunat. Este şi ceea ce îi învăţ pe elevii mei - sau măcar încerc - şi anume că, da, e important, e grav şi nu e uşor. Dar şi că merită să o faci, pentru că pur şi simplu te simţi minunat".

JIM O'QUINN

(Traducere de ANA SCARLAT din "American Theatre")

PRIMIM LA REDACŢIE

— Cum v-aţi procurat revista? (abonament, chioşc de difuzare a presei, difuzori particulari).
— Urmăriţi cu oarecare regularitate publicistica teatrală?
— Ce articole v-au interesat în mod special în revista noastră? (interviuri, cronica dramatică, informaţiile externe).
— Aveţi de formulat observaţii cu privire la: opiniile exprimate, stil, ilustraţie, grafică?
— Apreciaţi în mod deosebit contribuţiile unui anume autor?
— Ce subiecte aţi dori să trateze revista?
— Cît de des mergeţi la teatru?
— Urmăriţi programul vreunui anumit teatru?
— Ce fel de spectacole v-ar interesa astăzi?
— Credeţi că revista noastră ar putea contribui la înviorarea vieţii teatrale din ţară? În ce fel?
— Aveţi intenţia să vă abonaţi la revistă? (În cazul în care doriţi s-o faceţi, poziţia revistei în catalogul de abonamente este 116).
— Ce ocupaţie aveţi?
— Numele şi adresa dvs.

10 MARTIE 1991, BUCUREŞTI

Încep prin a vă răspunde strict la chestionar, cu specificaţia că revista am reuşit să o găsesc de cîteva zile (abonament mi-ar fi imposibil să fac - ar însemna să dau toţi banii odată şi mi-e imposibil).

"Difuzorul" era particular.

Nu. Este prima revistă de teatru pe care o citesc (al doilea număr, după 5). Nici măcar nu ştiu ce înţelegeţi prin "publicistica teatrală". Sînt aşa de multe?

M-au surprins plăcut articolele de (despre) Mircea Horia Simionescu şi Marin Sorescu, Florian Pittiş şi Marcel Iureş. Interesante şi coupé-urile.

Nu pot încă să mă axez pe un anume autor pentru a-l aprecia în mod deosebit.

La teatru merg în medie cam de două ori pe lună, de preferat "Bulandra" şi de curînd Naţionalul (anul 1991).

Revista "Teatrul azi" se adresează unui număr mult prea restrîns de posibili cititori. Poate că ar trebui să fie mai accesibilă (chiar dacă ar duce la o pendulare valorică).

Înviorarea vieţii teatrale se va face, cred, după ce tensiunea acumulată va începe să scadă.

Chiar dacă voi contrazice un autor din revistă, cred că teatrul clasic este foarte dorit, în special de tinerii care nu au apucat să vadă. Şi tineri vor fi mereu, generaţie după generaţie.

Salut astfel Hamlet-ul "Bulandrei" (văzut în 1989), ca şi Regele Lear, Mizantropul. Cred că în special calitatea informaţiei este foarte slabă, în materie de publicistică, referitor la teatru. Cîteva reclame TV nu pot suplini publicitatea străzii, care cred că ar trebui amplificată prin afişaje comune ale mai multor teatre.

Sînt student I.P.B. şi mă îngrijorează lipsa informaţiei teatrale în rîndul colegilor mei. Poate că şi aici s-ar putea face ceva. Poate că întîlniri şi discuţii actor sau regizor cu grupuri de studenţi în altă conjunctură decît scenă-sală, eventual numai sală.

Nu doresc să mi se publice opiniile, însă mi-ar face plăcere să mi se răspundă.

Cred că publicarea programelor teatrale bucureştene ar ridica numărul doritorilor şi ar uza de o eventuală sponsorizare din partea teatrelor.

Fac parte dintr-un club studenţesc numit "Clubul latin" şi ne-ar interesa activităţi de cultură teatrală.

Discuţia ar putea continua dar am senzaţia că vorbesc de unul singur. Dacă voi primi răspuns, voi lega firul rupt şi ghemul se va putea deşira în continuare.

Cu respect,

■ *GRIGORE MIHALCEA*

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: Intitulé "Nous n'avons pas besoin de théâtre!", l'éditorial de **Dumitru Solomon** démontre néanmoins l'importance vitale du théâtre dans une sociétédominée par l'esprit politique, **p.2** • LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE. L'"Invitation au château" signée par **Ileana Popovici** examine les diverses implications de l'entrevue du président Iliesco avec un groupe de gens de théâtre, **p.4** • **Luminița Varlam**, "On refuse à l'acteur son miroir" - essai sur le rapport acteur-personnage pendant l'élaboration du rôle, **p.7** • IDÉES. "Le Réalisme shakespearien" - un chapitre du livre de **Peter Brook**, "Le Point mouvant" (The Shifting Point"); traduction: Anca Bucurescu, **p.9** • DIALOGUE. Interview avec le metteur en scène Radu Dinulesco, revenu en Roumanie après plusieurs années d'absence, **p.10** • CHRONIQUE THÉÂTRALE, **pp.14-25** • DOCUMENT. Lettres inédites du dramaturge roumain **Tudor Mușatesco**, **p.30** • LA CIVILISATION DE L'IMAGE. Propos de l'architecte **Codruța de Hillerin** concernant un projet de réinsertion d'une importante artère bucarestoise - Calea Victoriei - dans la vie culturelle de la capitale, **p.36**; Articles traitant de la chorégraphie et la musique, **p.38 et 41** • AVANT-SCÈNE. "Les Gardiens" (Die Wächter), pièce du jeune auteur dramatique allemand **Peter Dehler**; traduction: Alice Georgesco, **p.50** • LA SCÈNE DU MONDE. Tournée de la troupe italienne "Koreja" en Roumanie, **pp.56-58**; **Boris Zolotouhin**, "La Dramaturgie du fait", **p.58**; Entretien avec l'acteur américain F. Murray Abraham, **p.60**

CONTENTS

ANTHITESES. Under the heading "We do not need theatre!", **Dumitru Solomon**'s editorial argues nevertheles that theatre plays a vittaly important part in a society dominated by politics, **p.2** • POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE. The "Invitation to the Castle" signed by **Ileana Popovici** discusses the various implications of president Iliescu's meeting with a group of theatre artistes, **p.4** • **Luminița Varlam**, "The Actor is denied his Mirror" - an essay on the relation actor-character while the role is being elaborated, **p.7** • IDEAS. "Shakespearean realism" - a chapter from "The Shifting Point" by **Peter Brook**; translated by Anca Bucurescu, **p.9** • DIALOGUE. Interviewing director Radu Dinulescu on

his return to Romania after an absence of several years, **p.10** • REVIEWS, **pp.14-25** • DOCUMENT. As yet unpublished letters of the Romanian playright **Tudor Mușatescu**, **p.30** • THE CIVILIZATION OF IMAGES. Arhitect **Codruța de Hillerin** on a project aiming to reinsert a major Bucharest thoroughfare - Calea Victoriei - into the cultural life of the city, **p.36**; Features on choreography and music, **pp.38 and 41** • PROSCENIUM. "The Watchman" (Die Wächter), a play by the young German dramatist **Peter Dehler**; translated by Alice Georgescu, **p.50** • THEATRE AT LARGE. The Italian company "Koreja" on tour in Romania, **pp.56-58**; **Boris Zolotukhin**, "Factural dramaturgy", **p.58**; Interview: the American actor F.Murray Abraham, **p.60**

SUMARIO

ANTÍTESIS. En su articulo de fondo "No nos hace falta el teatro", **Dumitru Solomon** demuestra precisamente la importancia vital del teatro en un mundo en el cual resalta el politico, **p.2** • EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL. **Ileana Popovici** trata en su articulo "Invitación al castillo" sobre las significaciones del encuentro que el presidente Iliescu tuvo con un grupo de actores, **p.4** • **Luminița Varlam**, "Al actor se le niega el espejo" - un ensayo sobre la relación del actor con el personaje en el proceso de la elaboración de su papel, **p.7** • IDEAS. "El realismo shakespereano" - la traducción de un capitulo del libro de **Peter Brook**, El punto en movimiento, **p.9** • DIÁLOGO. Una entrevista con el director Radu Dinulescu, regresado en Rumanía después de la revolución, **p.10** • LA CRONICA TEATRAL **pp.14-25** • DOCUMENTO. Algunas letras inéditas del dramaturgo rumano Tudor Mușatescu, **p.30** • LA CIVILISACIÓN DE LA IMAGEN. Arch. Codruța de Hillerin habla sobre un proyecto de reintegración en la vida cultural de Bucarest de una importante vía Calea Victoriei, **p.36**; Galerías, danza, televisión, **pp.38 y 41** • EL PROSCENIO. La traducción de **Die Wächter**, texto del joven dramaturgo alemán Peter Dehler, **p.50** • EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO. La gira en Rumania del conjunto italiano "Koreja", **pp.56-58** • **Boris Zolotuhin**, La dramaturgía del hecho, **p.58**; Una entrevista con el actor americano F. Murray Abraham, **p.60**

Culegerea și paginarea:
Publishing House ELF

«Arta Grafică S.A.»

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

TEATRUL AZI 1991

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9,
TEL. 14.35.58; 15.36.04/173

REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
- MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
- CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
- ALICE GEORGESCU
- MIRUNA IONESCU
- VICTOR PARHON
- ILEANA POPOVICI
- ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
- IOANA POPESCU (tehnoredactor)
- ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)

Redactor responsabil de număr: ALICE GEORGESCU

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA "ROMPRESFILATELIA" - SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12-201-TELEX 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64-66

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția răspunzătoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul în București, Piața Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții.